TERCERA EDICIÓN

El Renacimiento italiano
Cultura y sociedad en Italia

Peter Burke

ALIANZA FORMA

Peter Burke

El Renacimiento italiano
Cultura y sociedad en Italia

Tercera edición

Traducción de: Antonio Feros y Sandra Chaparro

Alianza Editorial

Índice

Introducción

- El tema
- El enfoque
- Una edición revisada

Primera parte. EL PROBLEMA

- 1. Las artes en la Italia del Renacimiento
- 2. Los historiadores. El descubrimiento de la historia social y cultural

Segunda parte. LAS ARTES EN SU MEDIO

- 3. Artistas y escritores
  - Extracción social
  - Formación
  - La organización de las artes
  - El estatus de las artes
  - La atipicidad social de los artistas
- 4. Patronos y clientes
  - ¿Quiénes eran los patronos?
  - Patronos frente a artistas
  - Arquitectura, música y literatura
  - La irrupción del mercado
- 5. Usos dados a las obras de arte
  - Religión y magia
  - Política
  - La esfera privada
  - Arte por placer
- 6. El gusto
  - Las artes visuales
  - La música
  - La literatura
  - Variedades del gusto
- 7. La iconografía

Tercera parte. EL CONJUNTO DE LA SOCIEDAD

- 8. Concepciones del mundo. Algunos rasgos dominantes
  - Concepciones del cosmos
  - Concepciones de la sociedad
  - Concepciones del hombre
  - Hacia una visión mecanicista del mundo

9 .El entramado social
La organización religiosa
La organización política
La estructura social
La economía
10. El cambio social y cultural
Generaciones
Los cambios estructurales
11. Comparaciones y conclusiones
Los Países Bajos
Japón
Apéndice. La élite creativa
Bibliografía
Créditos

Para Maria Lúcia

Introducción

El tema

Este libro es una historia de la cultura del Renacimiento italiano que abarca un período (aproximadamente entre 1400 y 1550) en el que la gente decía asistir a un «renacimiento» del arte y de la cultura. Por paradójico que parezca, el Renacimiento fue un intento sistemático de avanzar retrocediendo, es decir, de romper con la tradición medieval adhiriéndose a un modelo anterior: el de los antiguos griegos y romanos.

Se han escrito cientos, si no miles, de estudios sobre este tópico. El más famoso sigue siendo *La civilización del Renacimiento en Italia* (1860) del gran historiador suizo Jacob Burckhardt. Este autor escribió hace más de ciento cincuenta años y consideraba al Renacimiento una cultura moderna creada por una sociedad moderna. Hoy nos parece algo más arcaica; un giro que se debe, en parte, a las investigaciones académicas en torno a las continuidades existentes entre el Renacimiento y la Edad Media pero, sobre todo, a ciertos cambios en la concepción de lo «moderno». La tradición clásica prevalente en 1860 se ha marchitado, al igual que la del arte figurativo, y las sociedades que antes eran rurales hoy son urbanas e industriales (cuando no postindustriales) a una escala que deja chicas a las ciudades de los siglos XV y XVI y sus artesanos. Hoy tendemos a considerar «subdesarrollada» a la Italia del Renacimiento, dado que la mayor parte de la población trabajaba en el campo, muchos eran analfabetos y todos dependían de fuentes de energía orgánica, sobre todo caballos y bueyes. Desde este punto de vista, las muchas innovaciones culturales del período son aún más significativas de lo que parecían en tiempos de Burckhardt. En este libro quisiera entender y explicar unas innovaciones que, con el paso del tiempo, llegaron a constituir una nueva tradición.

La perspectiva

Al escribir este estudio no pretendía hacer solo historia cultural, sino también una historia social del movimiento renacentista, así como examinar detenidamente la relación existente entre cultura y sociedad[1]. Ninguno de los conceptos clave es fácil definir. Cuando hablo de «cultura» me refiero básicamente a actitudes y valores, pero también a la forma en que se expresaban y a su materialización en todo tipo de artefactos (textos incluidos) y prácticas (representaciones incluidas). La cultura es el ámbito de lo imaginario y lo simbólico, pero no está al margen de la vida cotidiana sino que subyace a esta. En cuanto a «sociedad»,

simplemente hace referencia a estructuras políticas, económicas y sociales que se revelan en las relaciones sociales características de determinada época o lugar.

El argumento esencial de este trabajo es que no podemos entender la cultura de la Italia del Renacimiento si solo analizamos las intenciones conscientes de los individuos artífices de las pinturas, esculturas, edificios, música, literatura y filosofía que seguimos admirando hoy. Evidentemente, resulta imprescindible entender estas intenciones individuales (suponiendo que sea posible quinientos años después, dado que hoy no nos enfrentamos solo a grandes lagunas de información, sino también a importantes diferencias entre nuestras categorías, hipótesis y valores y los suyos), pero hacerlo no basta para entender el movimiento del que formaban parte estos individuos.

Existen diversas razones que explican que esta aproximación no baste. Aunque Botticelli, por ejemplo, plasmara tan claramente su individualidad sobre tablas o lienzos que aun hoy, quinientos años después, es sencillo identificar ciertas obras como suyas, no era un agente completamente libre. Como tendremos ocasión de ver (*infra*, p. 116) es bastante probable, por ejemplo, que la concepción o «programa» de *Primavera* no fuera obra del artista mismo. El caso de los arquitectos es muy significativo, pues, en su caso, existían muchas limitaciones de tiempo y dinero, aparte de que estaban (y están) sometidos a los deseos de su mecenas. Por lo general, los artistas del Renacimiento hacían más o menos lo que se les mandaba; las presiones forman parte de su historia.

Sería tan caricaturesco decir que a Botticelli le obligaron a diseñar *La Primavera* contra su voluntad, como defender la idea de que una mañana cualquiera se levantó inspirado. Carecía de la noción de una expresión espontánea de individualidad. El papel que ocupaba el pintor era el definido por (o en) su propia cultura. Hasta individuos sobresalientes como Leonardo o Miguel Ángel participaban de su cultura y compartían la mayoría de las ideas, mentalidades o visiones del mundo de su entorno (un tema que debatimos en profundidad en el capítulo 8). El hecho de que ciertos individuos, como Maquiavelo o Miguel Ángel, lograran modificar el lenguaje político o artístico de su tiempo no se debe solo a sus propias dotes, sino asimismo a las necesidades de sus contemporáneos, que únicamente aceptaban aquellas innovaciones que consideraban apropiadas. Como solía decir el historiador francés, Lucien Febvre, no cabe pensar todo en todos los tiempos.

El colega de Febvre, Fernand Braudel, fue incluso más allá al afirmar que todos somos «prisioneros» de nuestra mentalidad. Sin embargo, hay sociedades, y la Italia del Renacimiento fue una de ellas, en las que existen formas alternativas de definir el papel de los artistas y otras muchas cosas. Bien pudiera ser que este pluralismo fuera condición previa para otros logros del período. En cualquier caso, la metáfora de Braudel puede inducir a error. Sin experiencias sociales ni tradiciones culturales (el lenguaje es la más obvia) no podríamos pensar ni imaginar nada.

El problema es que para nosotros, que vivimos en el siglo XXI, tanto el Renacimiento como la Edad Media han llegado a resultar una cultura ajena o, al menos, «medio-ajena»[2]. Los

artistas y escritores que analizamos en este libro parecen estar cada vez más lejos, o nosotros de ellos. Se solía estudiar el Renacimiento en forma de «gran narrativa» sobre el surgimiento de la civilización occidental; una historia elitista y triunfalista que implícitamente denigraba los logros del resto de los grupos sociales y culturas[3]. Hoy rechazamos este relato, al igual que las clases sobre «civilización occidental» que solían impartirse en las universidades norteamericanas, y hasta se ha llegado a poner en entredicho la importancia de estudiar el Renacimiento. Por otro lado, la alta cultura italiana de los siglos XV y XVI ha perdido muy poco de su atractivo, si es que ha perdido algo. De hecho, el período ejerce su fascinación hoy más allá de Europa y las Américas. El *Nacimiento de Venus*, la *Mona Lisa* y los frescos que pintara Miguel Ángel en la Capilla Sixtina nunca han sido tan conocidos ni tan ampliamente admirados como en esta época de turismo mundial en la que, además, proliferan las imágenes en internet y la televisión.

¿Qué implican estos cambios? En este punto podemos llegar a una conclusión evidente: hay que estudiar el Renacimiento desde una perspectiva algo distinta a la de Burckhardt. Tendríamos que alterar el marco (es decir, distanciarnos de la idea de modernidad) y estudiarlo de forma «descentralizada»[4]. No siempre cabe explicar el surgimiento de nuevas formas de cultura en términos de progreso como si, por ejemplo, la arquitectura romana fuera obviamente superior a la gótica o la tradicional china. Se trata de hipótesis innecesarias para entender el movimiento o la forma en que se valoraban los logros individuales o de grupo en esa época.

También podríamos «descentrar» el Renacimiento señalando que el movimiento coexistió e interactuó con otros movimientos y otras culturas en un proceso de intercambio infinito.

El enfoque

Este libro se centra en un movimiento más que en individuos, aunque algunos de ellos, como Miguel Ángel por ejemplo, nunca nos permitan olvidar su individualidad. No pretendo analizar únicamente lo que los lingüistas llaman el «mensaje», el acto concreto de comunicación (un poema, un edificio, una pintura o un madrigal), sino también el «código», compuesto de convenciones o reglas culturales, que limita lo que se puede decir, pero sin el cual no hay mensaje posible. El tema principal de este estudio es la ruptura con un código o tradición al que se empieza a considerar «bárbaro», «gótico» y parte de la «Edad Media» (una frase acuñada por los humanistas del Renacimiento), y su sustitución por otro, más cercano a la Antigüedad greco-romana pero lleno de elementos novedosos. Fueron los florentinos, en concreto, quienes desarrollaron durante este período lo que podría denominarse, algo paradójicamente, una tradición basada en la innovación.

La historia de las artes forma parte de la historia general de la Italia de los siglos XV y XVI. Es una historia que, como veremos, no solo registra cambios en valores y actitudes, sino

asimismo, crisis y *booms*, políticos y económicos, así como alteraciones en el equilibrio de poder. En el capítulo 9 tendremos ocasión de analizar en detalle la transformación más gradual y menos drástica de la estructura social. Es evidente que las artes están relacionadas con la historia de su época; el problema estriba en especificar esa relación. En este libro quisiera evitar caer en los errores de anteriores enfoques utilizados para estudiar el Renacimiento, de los que hablaremos en el capítulo segundo. El primero es la *Geistesgeschichte*, y el segundo, el materialismo histórico, conocido como marxismo.

La *Geistesgeschichte*, literalmente «historia del espíritu», era una forma de hacer historia que hacía hincapié en un «espíritu de la época» (*Zeitgeist*), que se expresaba en toda forma de actividad, incluidas las artes y, sobre todo, la filosofía. Los historiadores que defienden este enfoque, entre ellos Jacob Burckhardt, aún el historiador más grande del Renacimiento, y el holandés Johan Huizinga, partían de las ideas más que de la vida cotidiana y hacían hincapié en el consenso a expensas del conflicto social y cultural, dando por sentado que los nexos entre las diferentes actividades eran vagos. Por su parte, los materialistas históricos comienzan con los pies en la tierra, por la vida cotidiana, se centran en el conflicto a expensas del consenso y tienden a asumir que la cultura, una expresión de lo que denominan «ideología», se ve determinada directa o indirectamente por la «base» socioeconómica.

Pese a mi admiración por Burckhardt y Huizinga, por un lado, y por determinados estudiosos marxistas, por otro, desde Walter Benjamin hasta Raymond Williams (cuya obra *Culture and Society*, de 1958, inspiró el título original), quisiera defender una tercera vía. Se trata de un enfoque a medio camino entre el marxismo y la *Geistesgeschichte*, en el sentido de que cabe aplicarlo para analizar la influencia social sobre las artes y nos permite analizar la cultura como algo más que una mera expresión de tendencias sociales y económicas. Esta postura se acerca bastante a la sostenida por los miembros de la «Escuela de Annales» francesa, sobre todo por Marc Bloch, Lucien Febvre y Fernand Braudel. La historia de las mentalidades, que trato en el capítulo 8, y el ejercicio de historia comparada del capítulo 11 deben mucho a su ejemplo. El debate sobre los Países Bajos es un ejemplo de lo que Bloch denomina comparaciones entre vecinos, mientras que el relativo a la cultura y sociedad de Japón ilustra su idea de las comparaciones entre lugares distantes.

En este libro planteo el ideal de una historia social abierta que explore las conexiones existentes entre las artes y lo político, así como las tendencias sociales y económicas, sin suponer que lo imaginario viene determinado por estas fuerzas o tendencias. Así, por ejemplo, para explicar la tradición florentina volcada en la innovación, conviene recordar que Florencia era una de las mayores ciudades de Europa, regida por hombres de negocios como los Medici, y tremendamente competitiva.

Este tipo de historia social abierta hace uso de muchos conceptos aportados por teóricos sociales, pero en ningún caso he echado mano de un «paquete» teórico completo. Para la historia del Renacimiento italiano son de mucha utilidad los análisis sociológicos de Emile Durkheim sobre la autoconciencia y el comportamiento competitivo, los conceptos de burocracia y secularización de Max Weber y el interés de Karl Mannheim por las visiones del

mundo y las generaciones. Más recientemente han cobrado gran importancia los trabajos de Pierre Bordieu sobre las distinciones sociales y el capital simbólico.

Por paradójico que hubiera parecido a Burckhardt, las obras de ciertos antropólogos sociales y culturales también resultan de gran utilidad para entender el Renacimiento. Puesto que la cultura de la Italia renacentista nos resulta «medio-ajena», los historiadores se ven forzados a reconocer e intentar superar la distancia cultural. De modo que han de aprender de los denominados antropólogos simbolistas, que intentan ubicar mitos, rituales y símbolos en su entorno social. Así, al igual que otros historiadores del Antiguo Régimen, como Carlo Ginzburg en *El queso y los gusanos* (1976) y Robert Darnton en *The Great Cat Massacre* (1984), me he basado en las obras de los antropólogos, de Edward Evans-Pritchard al difunto Clifford Geertz. Como bien señalara hace mucho tiempo el largamente ignorado historiador de la cultura, Aby Warburg, la antropología es fundamental para el estudio de la magia y la astrología renacentistas. También es de gran utilidad a la hora de analizar los usos y funciones de las imágenes. En general, el ejemplo de los antropólogos nos ayuda a distanciarnos de conceptos modernos como «arte», «literatura» e incluso «lo individual», que estaban en proceso de gestación en la Italia de los siglos XV y XVI, cuando no significaban lo mismo que hoy[5].

La obra de los antropólogos «etnolingüistas» o «etnógrafos de la comunicación» resulta especialmente interesante para los temas tratados en este libro. Lo que más preocupaba a Dell Hymes y otros miembros de este grupo, al igual que a sociólogos del lenguaje como Joshua Fishman, era saber quién dice qué a quién, en qué situaciones, a través de qué canales y con qué códigos[6]. «Decir» incluye no solo el lenguaje hablado y escrito, sino asimismo una gama mucho más amplia de «sucesos comunicativos» como los rituales: eventos que crean cultura y la expresan. En el caso de un libro como este que trata de los mensajes encriptados en las pinturas, obras y poemas de una época en la que el «código» o estilo gótico estaba siendo reemplazado por otro (más antiguo y más nuevo a la vez), la relevancia de este enfoque resulta obvia.

El plan

Ordenando los capítulos de manera que irradien desde un núcleo, he querido expresar la idea de que la base material de la sociedad afecta de forma penetrante pero indirecta a las artes. El núcleo está compuesto por lo que hoy denominamos el arte, el humanismo, la literatura y la música de la Italia del Renacimiento, y lo describo brevemente en el capítulo primero, en el que, en cierto modo, se plantean los problemas básicos que se tratan en el resto del libro. ¿Por qué adoptaron las artes las formas concretas de las que hicieron gala en esa época y lugar? En el capítulo 2 se recogen algunas de las respuestas ofrecidas, empezando por la formulada por el historiador y pintor Giorgio Vasari, quien ya era consciente de la necesidad de explicar los recientes logros artísticos a nuestros tiempos.

La segunda parte del libro se centra en el ambiente social en el que florecieron las artes. Empezamos en el capítulo 3 hablando de las personas que realizaron esas pinturas, esculturas, edificios, poemas, etcétera, que tanto seguimos admirando hoy. Analizamos con cierto detenimiento a unos seiscientos artistas y escritores de entre los más conocidos. A continuación, en el capítulo 4, estudiamos a las personas para las que esta «élite creativa» producía artefactos y espectáculos e intentamos averiguar lo que los mecenas pedían a cambio de su dinero. En los capítulos 5 y 6 se amplía un poco el enfoque para examinar el uso que hacía la sociedad del Renacimiento de lo que nosotros denominamos «obras de arte», así como las reacciones de los espectadores de entonces, en otras palabras, el gusto de la época.

Algunos académicos, como E. H. Gombrich, opinan que la historia social de las artes no debería ir más allá, pero considero que hacerlo sería dejar el trabajo a medias[7]; de ahí que la tercera y última parte del libro amplíe aún más los temas. Como señalo en el capítulo 7, la descripción de los estándares de gusto de una época no tiene mucho sentido si no se la inserta en la visión del mundo dominante en aquel tiempo. Además, hay que ubicar a grupos sociales enteros, como artistas o patronos, en el entramado social general para entender sus ideales, intenciones o exigencias. Existe un último problema: el de la relación entre el cambio social y el cultural. En todos los capítulos se habla de cambios concretos, pero en los capítulos 9 y 10 intento entreverar todos estos hilos y arrojar luz sobre la evolución en Italia por medio de la comparación y el contraste, primero con ayuda del ejemplo de los Países Bajos de esa misma época y luego con el de una cultura mucho más remota, tanto en el tiempo como en el espacio: Japón durante su famosa «era Genroku».

Métodos cuantitativos

Uno de los rasgos más característicos de este estudio, que sigue siendo controvertido, es el uso que hago de métodos cuantitativos. Por ejemplo, el debate sobre el cambio en la temática de las pinturas se basa en una muestra de unas dos mil pinturas datadas, y es un buen ejemplo de lo que los franceses denominan *histoire sérielle*, es decir, el análisis de una serie temporal. A su vez, el capítulo sobre los artistas y escritores se basa en el análisis de seiscientas carreras. El estudio original, realizado en la década de 1960, se llevó a cabo con ayuda de un ordenador, el ICT 1900, hoy considerado una antigüedad. Esta forma de biografía colectiva o «prosopografía» se ha utilizado en estudios posteriores sobre Italia[8]. Sin embargo, uno de mis primeros críticos calificó el uso que hacía de la estadística de «pseudo-cientifismo». Su reacción me ha hecho pensar que debo decir algunas palabras aclaratorias señalando al menos dos aspectos.

Primero, que los historiadores efectúan implícitamente afirmaciones cuantitativas siempre que emplean los términos «más», «menos», «auge» o «decadencia», sin los cuales sería extremadamente difícil que pudieran realizar su tarea de hablar sobre el cambio. Las afirmaciones cuantitativas requieren de pruebas cuantitativas. Se suele reprochar a los

métodos cuantitativos que solo nos dicen lo que ya sabemos. Es verdad que tienden a confirmar conclusiones anteriores, pero las dotan de un fundamento más firme.

El segundo aspecto se refiere a la precisión. Las estadísticas son de una precisión engañosa, dado que la relación exacta de la «muestra» analizada con el mundo exterior es incierta. Por lo tanto, al menos en este campo de la historia, no solo no es de utilidad, sino que incluso induce a error, dar cifras tan exactas como el «7,25 por ciento»; de ahí que haya trabajado deliberadamente con números redondos. El cálculo con ayuda de cifras absolutas aproximadas probablemente sea el modo menos malo de calcular magnitudes relativas y de ver la extensión de las alteraciones para evaluar las magnitudes relativas y los cambios a lo largo del tiempo, en definitiva, para cumplir el objetivo de este ejercicio.

Una edición revisada

John Hale, un importante estudioso del Renacimiento, me pidió que escribiera este libro en 1964. Era un buen momento para mí, pues acababan de nombrarme profesor ayudante de la nueva Universidad de Sussex, donde impartía un curso sobre «cultura y sociedad» y otro sobre Jacob Burckhardt. Invadir el terreno de la historia del arte me resultaba una perspectiva sobrecogedora, pero todo resultó más fácil tras una estancia de pocos meses de 1967 en el Institute for Advanced Studies de Princeton, donde mantuve fructíferas conversaciones con Millard Meiss, James Beck y Julius Held.

Al igual que a la historia general, a la historia del arte le han ocurrido muchas cosas desde entonces. La historia social del arte, en tiempos considerada marginal por la mayoría de los historiadores del arte, cuando no subversiva (debido a su pasado marxista), se ha erigido en el núcleo de la disciplina. Han proliferado, sobre todo, estudios sobre el patronazgo, tanto en el Renacimiento como en otros períodos[9]. A partir de la década de 1980, se aprecia un creciente interés por los coleccionistas, lo que se refleja en las conferencias y publicaciones dedicadas a este tema. En la Italia del Renacimiento, por ejemplo, humanistas como Poggio Bracciolini, pintores como Neroccio de' Landi, aristócratas como Isabella d'Este y hasta papas como Pablo II (antes Pietro Barbo) coleccionaban estatuas clásicas, monedas, camafeos y, en el caso del obispo humanista Paolo Giovio, retratos de gente famosa[10]. Muchos coleccionistas amaban los objetos que reunían pero, al igual que cualquier otra forma de consumo conspicuo, coleccionar acabó siendo una moda que permitía a los individuos conservar o mejorar su estatus social recalcando lo que les diferenciaba de la gente corriente. A veces, los artistas retrataban a los miembros de la élite delante de algunas de sus piezas favoritas de las colecciones; es el caso, por ejemplo, del Ugolini Martelli de Bronzino[11].

En la década de 1960, me sentía algo solo en mi intento de invadir el territorio de los historiadores del arte. Hoy, en cambio, son los historiadores del arte los que invaden el campo de la historia general, escribiendo sobre la familia o las compras en el Renacimiento. Al

hacerlo realizan un uso más eficaz de las imágenes que sus colegas generalistas[12]. El concepto de historia del arte ha sido contestado desde el seno de la disciplina misma por parte de los partidarios de lo que se suele denominar «cultura visual».

La historia general tampoco ha sido inmune a los cambios. En los estudios dedicados al Renacimiento han surgido tres movimientos especialmente significativos. Les denominaremos giro feminista, giro hacia la vida material y privada y giro global.

El giro feminista

El giro feminista va ligado al auge que cobrara la historia de las mujeres, parte del movimiento feminista general, en la década de 1970. Fue en esos años cuando la historiadora del arte Linda Nochlin se preguntaba en un texto: «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». A lo que la historiadora Joan Kelly añadió: «¿Acaso las mujeres tuvieron un Renacimiento?», y la feminista Germaine Greer realizó un estudio sobre artistas femeninas que llevaba por título *La carrera de obstáculos*[13]. La búsqueda de artistas femeninas en la Italia del Renacimiento no arrojó resultados significativos (*infra*, p. 58). En cambio, el caso de las escritoras era totalmente diferente; de hecho, algunas fueron muy conocidas durante bastante tiempo, aunque atraigan más interés en el presente. Cada vez se dedicaba mayor atención a unas cuantas damas con buena formación que, como Isotta Nogarola de Verona, hasta entonces habían desempeñado un papel meramente marginal en la historia del humanismo[14]. Se multiplicaron los estudios sobre la posición que ocuparon las mujeres en el Renacimiento y en torno al «feminismo renacentista»[15].

Dado que las mujeres debían superar numerosos obstáculos para pasar a formar parte de la élite creativa, los académicos volcaron su atención en otras formas de contribución al arte por parte de las mujeres, bien directamente como patronos, bien indirectamente como admiradoras o inspiradoras del arte; lo que los franceses denominan *animateurs*. Han proliferado los estudios sobre mujeres del Renacimiento italiano que encargaron pinturas, estatuas y edificios[16]. Solo las obras sobre Isabella d'Este, marquesa de Mantua, dan para llenar media estantería[17]. Otras mujeres actuaron de patronos indirectamente, recomendando a artistas y escritores a sus familiares varones[18]. La corte de Urbino, escenario del famoso diálogo sobre el cortesano de Castiglione, también se ha analizado desde un punto de vista femenino, y se ha señalado que, debido a la enfermedad del duque Guidobaldo, la corte estaba en manos de la duquesa, Elisabetta Gonzaga: una mujer que desempeña un papel corto pero importante en el diálogo[19].

Todos estos estudios forman parte de una tendencia mucho más amplia que pretende dotar de visibilidad a las mujeres en la historia, la economía, la política y la cultura; tendencia en la que han participado activamente los historiadores de Italia[20]. El interés hacia el papel cultural desempeñado por las mujeres ha incentivado asimismo lo que podríamos denominar el «giro hacia la vida material y privada» en los estudios renacentistas.

El giro hacia la vida material y privada

Este giro implica un interés por la vida privada, el mundo cotidiano de las familias, pero se aprecia, sobre todo, en el ámbito de la cultura material[21]. Desde que se publicó por primera vez este libro, en 1972, se ha dado un importante giro en las materias objeto de estudio por parte de los especialistas en el Renacimiento, debido al interés y valor adjudicado a las artes decorativas o «aplicadas» que se analizan en su entorno, sobre todo en el ámbito de la esfera privada. En una fase anterior ya se había dado este interés con relación a los movimientos artísticos y artesanales de Gran Bretaña, u otros equivalentes en otros lugares, y se publicaron unos cuantos estudios sobre el Renacimiento desde esta perspectiva[22]. El giro actual se debe a los cambios habidos en las tendencias históricas en general, sobre todo al creciente interés por la vida privada y la cultura material[23].

Esta coyuntura permitió a los académicos británicos obtener fondos del Arts and Humanities Research Board para realizar dos proyectos colectivos, uno sobre el «Renacimiento material» y otro sobre «lo doméstico desde el interior» (en el que se analizaban los interiores de casas italianas de los siglos XV y XVI). El Victoria and Albert Museum organizó una exposición en 2006-2007 titulada «El hogar en la Italia renacentista». Académicos de Francia, Italia y Estados Unidos han realizado asimismo contribuciones importantes a partir de la década de 1980. En este nuevo campo de investigación destacan las mujeres, que también son mayoría entre los comisarios de las exposiciones. Los defensores de este enfoque han creado un importante corpus sobre los interiores de las casas, sobre todo de los palacios urbanos pertenecientes a las clases altas, analizados en tanto que escenarios para la exposición de objetos[24].

Otros especialistas han centrado su atención en lo que cabía encontrar en las casas, como sillas, camas, tapices, alfombras, vajilla, espejos, copas y tinteros. Solían estar decorados con habilidad y gusto, como en el caso de los tinteros de bronce fabricados por Andrea Riccio, convertidos en objetos de interés junto a los textos escritos gracias a ellos. Las estatuillas de bronce, a menudo versiones más pequeñas de otras mayores esculpidas en mármol, mostraban el gusto del propietario y su interés por las antigüedades[25]. Las salas de recepción, estudios y dormitorios (en ocasiones mostrados a los visitantes) estaban repletos de bellos objetos domésticos y atrajeron el interés de contemporáneos de la época como Lorenzo de'Medici e Isabella d'Este. La *Primavera* de Botticelli, por ejemplo, colgaba originalmente en un dormitorio[26]. Los historiadores han analizado asimismo los rituales familiares asociados a algunos de estos temas, estudiando objetos como la *cassone* (cofres para guardar los ajuares) o las bandejas utilizadas durante el alumbramiento para llevar refrescos a las parturientas (que posteriormente se colgaban de la pared), así como los valores que encarnaban[27]. Cofres y bandejas estaban decorados por igual con elaboradas escenas de amor y matrimonio.

Esta oleada de investigaciones no solo nos ha acercado a la Italia del Renacimiento, sino que también nos ha obligado a reevaluar lo que tal vez denominemos «obras de arte» con

demasiada facilidad, así como la distinción entre unas «bellas artes» (en francés *beaux-arts*), consideradas superiores, y las «artes decorativas» a las que se tiene por inferiores. En los siglos XVIII y XIX la distinción era clara, pero se podría decir que en la Italia renacentista resulta anacrónica[28]. De hecho, se contrataba a los mismos pintores, un día para realizar lo que llamamos «pinturas de caballete» y al siguiente para decorar bandejas de parto. Para ser exactos hay que decir que sugerimos que la distinción entre artes decorativas y bellas artes empezaba a despuntar en Italia en el período estudiado en este libro; una sugerencia respaldada por las alusiones de Vasari al hecho de que, en el siglo XV, «ni los pintores más excelentes» se avergonzaban, «como harían muchos hoy en día», de decorar cofres. No obstante, durante el «Alto Renacimiento» de principios del siglo XVI, un pintor tan famoso en su época como Rafael diseñaba grabados en metal y tapices[29].

El giro global

Como dijera Dipesh Chakrabarty en una frase hoy memorable, el auge de la historia global, al «provincializar» Europa, nos ha mostrado un Renacimiento de aspecto más limitado[30]. Hoy hay académicos que, como Toynbee en la década de 1950, hablan de «renacimientos» en plural y utilizan el término para referirse a toda una familia de movimientos volcados en el resurgimiento[31]. Se han identificado toda una serie de renacimientos bizantinos e islámicos. En el caso de la arquitectura, por ejemplo, se decía que la iglesia de Santa Sofía encarnaba la tradición clásica tardía, adoptada en muchos aspectos por el Imperio otomano, sucesor del Imperio bizantino, para la construcción de varias mezquitas edificadas en Estambul, Edirne y otros lugares. En relación con los renacimientos de tradiciones no-clásicas cabe mencionar el resurgimiento del confucianismo en época de Zhu Xi durante lo que los occidentales denominan siglo XII. Si a Pico y Ficino se les conoce como filósofos «neoplatónicos», a Zhu Xi se le suele calificar de «neoconfuciano».

Lo que sí se puede decir del Renacimiento italiano es que fue el «gran Renacimiento» en dos sentidos: en el sentido de que fue inusualmente largo (duró unos trescientos años) y también en el de que tuvo una influencia extraordinariamente intensa que se prolongó durante unos trescientos cincuenta años tras su fin[32]. No obstante, lo que el movimiento pueda deber a culturas que no son la greco-romana antigua o el Occidente medieval, también merece nuestro interés[33]. Ciertas deudas con otras culturas se han reconocido hace tiempo, sobre todo nuestra deuda con la culta Bizancio y (al menos en ciencias naturales) con el mundo islámico[34]. Aby Warburg descubrió una imagen astrológica hindú en los frescos renacentistas del Palazzo Schifanoia en Ferrara; una imagen que llegó a Italia de la mano del sabio árabe Abu Ma'asar, conocido en Occidente por el nombre de Albumazar[35]. Por otro lado está la contribución de los estudiosos judíos al Renacimiento, sobre todo al resurgir de los estudios hebreos. Solo recientemente se ha empezado a analizar el modo en que el Renacimiento afectó a las

comunidades judías de Italia, por ejemplo[36].

Volviendo a la cultura material, la Italia renacentista apreciaba enormemente los objetos procedentes de fuera de Europa. Lorenzo de'Medici recibió una pieza de porcelana china como regalo en 1487, y en *El festín de los Dioses*, de Giovanni Bellini, aparecen unos cuencos chinos blancos y azules. En el siglo XVI, los artesanos genoveses creaban imitaciones de porcelana Ming. El gran duque Cosimo de'Medici poseía objetos africanos como tenedores, cucharas, saleros y cuernos de marfil de un estilo hoy denominado «afro-portugués». En cuanto el Nuevo Mundo, circulaban en el círculo de los Medici artefactos mejicanos, desde máscaras a códices pictográficos[37].

Sin embargo, la cultura de la que más se apropiaron artistas y humanistas fue la del mundo islámico. Había mercaderes venecianos en El Cairo, Damasco y Estambul; otros visitaron Persia y la India. Hubo artistas que viajaron hacia oriente, entre ellos Gentile Bellini[38]. Por su parte, el geógrafo musulmán al-Hasan ibn Muhammad al-Wazzan, más conocido en Occidente como León el Africano, vivió en Roma durante un tiempo, donde escribió su descripción de África[39]. En el caso de la literatura existen paralelismos significativos entre la lírica de Petrarca y sus seguidores y los *ghazal* árabes, que evocan el dulce dolor del amor, la crueldad del amado, etcétera; una tradición que llegó a Petrarca vía Sicilia o a través de los trovadores de la Provenza, a su vez en contacto con la España musulmana[40].

De entre los humanistas italianos, Giovanni Pico della Mirandola se mostró especialmente receptivo a las ideas procedentes de otras culturas. En su famosa Oración sobre la dignidad humana, Pico citaba a Abdalá el Sarraceno, nombre que daba al académico conocido como Abd Allah Ibn Qutayba, cuando decía que no había nada más maravilloso que el hombre[41]. El comentario a la Poética de Aristóteles del humanista musulmán Ibn Rushd (Averroes), se publicó en una traducción latina en la Venecia de 1481. Tanto en las universidades italianas del Renacimiento como en las de la Baja Edad Media se estudiaba al médico Ibn Sina (Avicena)[42]. Recientemente se ha afirmado que Filippo Brunelleschi estaba en deuda con las obras de otro estudioso musulmán medieval, Ibn al-Haytham (Alhacén), en lo relativo a su famoso descubrimiento de las leyes de la perspectiva[43].

En el caso de la arquitectura es evidente que los famosos hospitales florentinos y milaneses del siglo XV seguían el diseño de los hospitales de Damasco y El Cairo. También se ha señalado que la Plaza de San Marcos estaba inspirada en el patio de la Gran Mezquita de Damasco y que el Palacio del Dogo se basaba en la arquitectura mameluca[44]. De nuevo, la fachada del palacio de Ca' Zen en Venecia, construido entre 1533 y 1553, contiene arcos orientales, sin duda una alusión a la implicación económica y política de la familia Zen en los asuntos de Oriente Medio[45].

La moda de coleccionar objetos turcos, como alfombras de Anatolia y cerámica de Iznik, revela que el mundo otomano era fuente de agrado y deseo en esa época. De hecho, algunos artesanos venecianos creaban imitaciones de productos turcos como escudos de cuero[46].

Puede que la mayor deuda de los artistas renacentistas con la cultura islámica fuera el repertorio de motivos decorativos que aun hoy denominamos «arabescos», utilizados en grabados, cubiertas de libros, piezas de metal, etcétera. Estos arabescos, que se pusieron de moda en Venecia en torno al año 1500, se difundieron rápidamente. Cellini, por ejemplo, intentó emular la decoración de las dagas turcas[47]. Es posible que la cultura occidental estuviera más abierta a las influencias exóticas en la Edad Media que en el Renacimiento, sobre todo en el «alto» Renacimiento de principios del siglo XVI, en el que humanistas y artistas estaban fascinados con las reglas del buen escribir y construir formuladas por los antiguos romanos Cicerón y Vitrubio. Sin embargo, en el ámbito menos distinguido de las artes decorativas, el eclecticismo hallaba menos obstáculos.

* * *

El reto de toda nueva edición consiste en dar cuenta de las nuevas líneas de investigación de cientos de especialistas y en ofrecer al lector una síntesis, a pesar de las tendencias centrífugas a las que está sometida la investigación en un tema tan amplio como este. Tras más de cuarenta años, dos cambios de título y mucha revisión, el libro empieza a parecerse a la famosa nave de los argonautas, en la que iban reemplazando las planchas de madera, una a una, durante el largo viaje. Tanto si *El Renacimiento italiano* sigue siendo el mismo libro como si no, me alegro mucho de que Polity Press haya decidido reeditarlo.

Cambridge, febrero de 2013

---

1. Williams, *Culture and Society*.

2. Medcalf, «On reading books».

3. Bouwsma, «The Renaissance and the drama»; Lyotard, *Condition postmoderne*.

4. Farago, *Reframing the Renaissance*; Warkentin y Podruchny, *Decentering the Renaissance*; Burke, «Decentering the Renaissance»; Starn, «Postmodern Renaissance?».

5. Burke, «Anthropology of the Renaissance».

6. Hymes, *Foundations in Sociolinguistics*; Fisherman, «Who speaks what language».

7. Gombrich, *In Search of Cultural History.*

8. Bec, «Statuto socio-professionale»; De Caprio, «Aristocrazia e clero»; King, *Venetian Humanism.*

9. Kempers, *Painting, Power and Patronage*; Kent y Simons, *Patronage, Art and Society*; Hollingsworth, *Patronage in Renaissance Italy*; Kent, *Cosimo de'Medici*; Burke, *Changing Patrons*, etc.

10. Pomian, *Collectors and Curiosities*; Elsner y Cardinal, *Cultures of Collecting*; Findlen, «Possessing the past»; Salomon, «Cardinal Pietro Barbo's collection»; Michelacci, *Giovio in Parnasso*.

11. Bourdieu, *Distinction;* Burke, *Historical Anthropology*, cap. 10; Urquízar Herrera, *Coleccionismo y nobleza*.

12. Brown, *Private Lives*; Welch, *Shopping in the Renaissance*.

13. Nochlin, «Why have there been no women artists?»; Kelly, «Did women have a Renaissance?»; Greer, *Obstacle Race*.

14. Pesenti, «Alessandara Scala»; King, «Thwarted ambitions»; Labalme, *Beyond their Sex*; Jardine, «Isotta Nogarola» y «Myth of the learned lady».

15. Jordan, *Renaissance Feminism*; Migiel y Schiesari, *Refiguring Women*; Niccoli, *Rinascimento al femminile*; Panizza, *Women in the Italian Renaissance*.

16. King, *Renaissance Women Patrons*; Matthews-Greco y Zarri, «Committenza artistica femminile»; Welch, «Women as patrons»; Reiss y Wolkins, *Beyond Isabella*; McIver, *Women, Art and Architecture*; Roberts, *Dominican Women*; Solum, «Problem of female patronage».

17. Braghirolli, «Carteggio di Isabella d'Este»; Cartwright, *Isabella d'Este*; Fletcher, «Isabella d'Este; Brown, «Ferrarese lady»; Campbell, *Cabinet of Eros*; Ames-Lewis, *Isabella and Leonardo*.

18. Regan, «Ariosto's threshold patron».

19. Zancan, «Donna e il cerchio», Finucci, «Donna di corte».

20. Por ejemplo, Brown y Davis, *Gender and Society*; Muir, «In some neighbours we trust».

21. Brown, *Private Lives*; Musacchio, *Art, Marriage and Family*.

22. Schiaparelli, *Casa Fiorentina*; Schubring, *Cassoni*.

23. Findlen, «Possesing the past»; O'Malley y Welch, *Material Renaissance*.

24. Lydecker, *Domestic Setting*; Goldthwaite, «Empire of things»; Thornton, *Italian Renaissance Interior* y *Scholar in his Study*; Ajmar-Wollheim y Dennis, *At Home*; Currie, *Inside the Renaissance House*; Lindow, *Renaissance Palace*; Palumbo Fossati Casa, *Intérieurs vénitiens*.

25. Radcliffe y Penny, *Art of the Renaissance Bronze*; Warren, «Bronzes».

26. Smith, «On the original location»; Syson y Thronton, *Objects of Virtue*; Ago, *Gusto for Things*; Motture y O'Malley, «Introduction».

27. Klapisch-Zuber, *Women, Family and Ritual*; Baskins, *Cassone Painting*; Musacchio, *Ritual of Childbirth*, Randolph, «Gendering the period eye».

28. Guerzoni, *Apollo and Vulcan*.

29. Syson y Thornton, *Objects of Virtue*, p. 160.

30. Chakrabarty, *Provincializing Europe*.

31. Toynbee, *Study of History*; Goody, *Renaissances*.

32. Burke, «Jack Goody and the comparative history».

33. Burke, «Renaissance Europe and the world».

34. Kristeller, «Italian Humanism and Byzantium»; Geanakoplos, *Interaction*; Gutas, *Greek Thought*.

35. Warburg, *Renewal of Pagan Antiquity*, pp. 563-592.

36. Bonfil, «Historian's perception» y *Rabbis and Jewish Communities*; Tirosh-Rothschild, «Jewish culture».

37. Heikamp, *Mexico and the Medici*.

38. Raby, *Venice*; Brotton, *Renaissance Bazaar*; Howard, «Status of the oriental traveller».

39. Zhiri, *Afrique au miroir*; Davis, *Trickster Travels*.

40. Gabrieli, *Testimonianze*, p. 47; Menocal, *Arabic Role*, pp. xi, 63, 117-118.

41. Makdisi, *Rise of Humanism*, p. 307.

42. Siraisi, *Avicenna in Renaissance Italy*.

43. Belting, *Florence and Baghdad*.

44. Quadflieg, *Filaretes Ospedale maggiore in Mailand*; Howard, *Venice and the East*, pp. 104, 120, 178.

45. Concina, *Dell'arabico*.

46. Mack, *Bazaar to Piazza*; Contadini, «Middle Eastern objects».

47. Morison, *Venice and the Arabesque*.

Primera parte

El problema

1

Las artes en la Italia del Renacimiento

En la época del movimiento cultural conocido como Renacimiento, que abarca aproximadamente dos siglos, de 1350 a 1550, Italia no constituía una unidad social ni cultural, aunque ya existiera el concepto de «Italia». Como bien dijera el conde Metternich en 1814 (casi un siglo antes de que Italia se convirtiera en un Estado unificado), no era más que «una expresión geográfica». Sin embargo, la geografía ejerce su influencia sobre la sociedad y la cultura. Por ejemplo, la geografía de la región animó a los italianos a dedicar más atención al comercio y las artes que sus vecinos. Al encontrarse la península en el corazón de Europa y tener fácil acceso al mar, sus comerciantes tuvieron la oportunidad de convertirse en intermediarios entre Oriente y Occidente. Por otro lado, su escarpado suelo, ocupado por montañas en una quinta parte y por colinas en tres quintos de su superficie dificultaba la práctica de la agricultura más que en Inglaterra o (por ejemplo) Francia. No es sorprendente que ciudades italianas como Génova, Venecia o Florencia desempeñaran un papel protagonista en la revolución comercial del siglo XIII, o que en 1300 unas veintitrés ciudades de Italia central y del norte contaran con veinte mil habitantes o más. En aquella época la forma dominante de organización política era la de las ciudades-república. El número relativamente elevado de la población urbana y el alto grado de autonomía de las ciudades dio mayor importancia al laico con formación (y hasta cierto punto, también a las mujeres con formación). Sería difícil entender la evolución sociocultural de los siglos XV y XVI sin aludir a estas condiciones previas[1].

A finales del siglo XIII y principios del XIV, cierto número de ciudades-estado perdieron su independencia y, en la década de 1340, los italianos, al igual que las gentes de otras zonas de Europa y Oriente Medio, se vieron asolados por una plaga. No obstante, la tradición del modo de vida urbano y la importancia de los laicos cultos sobrevivió y fue central para el Renacimiento, un movimiento minoritario, que probablemente no significaba nada para la gran mayoría de la población. La mayoría de los nueve o diez millones de italianos de entonces eran campesinos, pobres la mayoría. Tenían una cultura propia digna de estudio, que se puede estudiar y se ha estudiado, pero no constituye el tema de este libro, que se ocupa de la evolución de las artes en su contexto social.

El objetivo central de este libro es situar, o resituar, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la literatura y la educación de la Italia renacentista en su contexto original, en la sociedad de su tiempo, en su «cultura» en el sentido más amplio de ese término tan flexible. Para hacerlo resulta aconsejable comenzar con una breve descripción de las características

principales de las artes de la época, una descripción basada fundamentalmente en el punto de vista de la posteridad más que en el de la gente de la época (punto que se trata en los capítulos 5 a 7) que, aunque a veces escribieron sobre el «renacer», no tenían una idea clara y perceptible del Renacimiento como período. Sin duda les interesaban la poesía y la retórica, pero nuestra idea de «literatura» les hubiera resultado totalmente ajena, y el concepto de lo que nosotros llamamos «obra de arte» empezaba a emerger al final del período.

La descripción pretende resaltar las características comunes a varias artes, en vez de centrarse en las que solo se aplican a una de ellas, e intentaré reproducir el período como un todo (dejando el estudio de las diversas tendencias para el capítulo 10). No doy por supuesta la unidad cultural de la época (como hiciera, por ejemplo, Jacob Burckhardt), sino que la convierto en una hipótesis a comprobar[2].

Podemos resumir como sigue la idea tradicional del siglo XIX sobre las artes en la Italia del Renacimiento (un punto de vista aceptado aún hoy pese a todos los esfuerzos de los historiadores del arte): las artes florecieron y su nuevo realismo, laicismo e individualismo mostraban el fin de la Edad Media y el comienzo del mundo moderno. Sin embargo, todas estas conjeturas han sido puestas en cuestión tanto por críticos como por historiadores. Podemos rescatarlas, pero solo a costa de reformularlas radicalmente.

Al decir que las artes «florecieron» en una sociedad concreta estamos afirmando que en la citada sociedad se produjeron obras mejores que en muchas otras, lo que nos saca del ámbito de lo empíricamente verificable. No parece tan obvio que el arte medieval sea inferior al del Renacimiento. No ha dejado de considerarse a Rafael un gran artista y a Ariosto un gran escritor desde su época hasta el presente, pero no existe este consenso cuando hablamos de Miguel Ángel, Masaccio o Josquin des Près, a pesar de la gran reputación de la que gozan en la actualidad. En cualquier caso, pocos negarían que en la Italia renacentista se «acumularon» los avances artísticos[3]. Es en la pintura donde se aprecian más «cúmulos», de Masaccio (o incluso Giotto) a Tiziano; en escultura, de Donatello (o Nicola Pisano en el siglo XIII) a Miguel Ángel, y en arquitectura de Brunelleschi a Palladio. El historiador de la economía, Richard Goldthwaite, se pregunta: «¿Por qué se creó tanto arte en la Italia renacentista? Y no solo más, sino mucho más variado?»[4].

El caso de la literatura en lengua vernácula es más complejo. Tras Dante y Petrarca llegó lo que se ha llamado el «siglo sin poesía» (1375-1475), seguido por los logros de Poliziano, Ariosto y muchos otros. Los siglos XIV y XVI son los grandes años de la prosa italiana, pero no así el siglo XV (en parte, porque los doctos preferían escribir en latín[5]). En el ámbito de las ideas contamos con muchas figuras destacadas, como Alberti, Leonardo o Maquiavelo, y un importante movimiento, el de los «humanistas», definidos más exactamente como maestros de «humanidades»[6].

Las carencias más claras de este recuento de logros italianos se dan en la música y las matemáticas. Aunque se compuso mucha música exquisita, la mayor parte se debe a compositores procedentes de los Países Bajos. Hasta el siglo XVI no empezaron a aparecer

compositores del calibre de los Gabrieli y Costanzo Festa. En matemáticas, la famosa escuela de Boloña es de finales del siglo XVI[7].

En el caso de las artes resulta más útil estudiar la innovación que el «florecimiento», porque el primer concepto es más preciso. En Italia, los siglos XV y XVI fueron, sin duda, un período de innovación en las artes, un tiempo de géneros, estilos y técnicas nuevos, una época llena de «primeros». Fue el tiempo de las primeras pinturas al óleo, de las primeras xilografías, de los primeros grabados en cobre, de los primeros libros impresos (aunque todas estas innovaciones llegaron a Italia procedentes de Alemania o los Países Bajos). Se descubrieron las reglas de la perspectiva lineal, que fueron puestas rápidamente a disposición de los artistas de la época[8].

En el caso de los géneros, la línea que divide lo nuevo de lo antiguo es más difícil de trazar que en el de las técnicas, pero los cambios son suficientemente obvios. En escultura asistimos al auge de la estatua exenta y, más en concreto, al del monumento ecuestre y el busto[9]. También en pintura surgió el retrato como un género independiente[10], seguido por el paisaje y la naturaleza muerta[11]. En arquitectura, un especialista ha descrito al siglo XV como el de la «invención», de las ciudades planificadas, aunque ya en la Edad Media se planificaban ciudades sobre una cuadrícula[12]. En literatura asistimos al auge de la comedia, la tragedia y el género pastoril (ya fuese drama o romance[13]). En música, al surgimiento de la *frottola* y el madrigal, dos tipos de cantos para varias voces[14]. La teoría del arte, la literaria, la musical y la política también adquirieron mayor autonomía durante este período[15]. En educación, nos encontramos con lo que ahora llamamos «humanismo», conocido en la época como «los estudios de humanidades» (*studia humanitatis*), un paquete académico que insistía en cinco temas en particular, todos ellos relacionados con la lengua o la moral: gramática, retórica, poesía, historia y ética[16].

La innovación era algo consciente, aunque a veces pareciera un resurgimiento y se presentara como tal. Fue el artista-historiador Giorgio Vasari quien, a mediados del siglo XVI, formuló la hipótesis clásica sobre la innovación en su teoría de los tres estadios de progreso desde la época de los «bárbaros». Hallamos ese mismo orgullo ante la innovación en la descripción que hace de su trabajo en Nápoles: los primeros frescos «pintados a la manera moderna [*lavorati modernamente*]». Vasari habla frecuentemente con desdén del «estilo griego» y el «germánico», es decir, el arte bizantino y el gótico[17]. Los músicos también creían que las grandes innovaciones se habían producido en el siglo XV. Johannes de Tinctoris, natural de los Países Bajos que vivía en Italia y escribía en la década de 1470, databa el surgimiento de los compositores modernos (los *moderni*) en la de 1430, añadiendo que, «aunque parece difícil de creer, no existe una sola pieza de música, considerada buena por los entendidos, que no haya sido compuesta en los últimos cuarenta años»[18].

Esta irrespetuosa actitud hacia el pasado sugiere la posibilidad de que el papel central ocupado por Italia en el Renacimiento se debiera a que sus artistas tuvieron menos que ver con

el estilo gótico que sus colegas de Francia, Alemania o Inglaterra. A menudo las innovaciones se producen en aquellas regiones donde la tradición dominante anterior había penetrado con menos intensidad. Alemania, por ejemplo, se vio menos afectada por la Ilustración que Francia, lo que facilitó su transición al Romanticismo. De ahí que pudo haber sido más fácil desarrollar un nuevo tipo de arquitectura en la Florencia del siglo XV que en París o incluso Milán.

Sin embargo, los italianos del Renacimiento no habían perdido el respeto a todas las tradiciones; se limitaron a repudiar una tradición reciente en nombre de otra más antigua. Su admiración por la Antigüedad clásica les permitió criticar a la tradición medieval por rupturista. Por ejemplo, cuando el arquitecto Antonio Filarete se refería a la arquitectura «moderna», estaba hablando del estilo gótico que repudiaba[19]. Su postura no era muy diferente de la de los rebeldes de finales de la Edad Media y principios de la época moderna, quienes solían defender la vuelta a los «buenos tiempos de antes» frente a ciertas malas costumbres que se estaban introduciendo. En cualquier caso, el entusiasmo por la Antigüedad clásica es una de las principales características del movimiento renacentista que los historiadores de la cultura han de explicar, tanto si lo hacen en términos de afinidad entre dos culturas, como de una extensión a las artes del *glamour* político que ejercía la antigua Roma.

Esta tendencia a imitar a los griegos y los romanos es particularmente evidente en la arquitectura. Se empezó a estudiar el tratado del escritor romano Vitruvio y a medir los edificios antiguos para aprender el «lenguaje» clásico de la arquitectura, no solo el vocabulario (frontones, molduras, columnas dóricas, jónicas y corintias, etcétera), sino también la «gramática», las reglas para combinar los diferentes elementos. En el caso de la escultura se rescataron géneros antiguos como el busto-retrato y la estatua ecuestre[20]. En literatura es evidente que los escritores de comedias imitaron a los romanos Terencio y Plauto; los de tragedias, a Séneca, y los de épica, a Virgilio.

La pintura y la música son casos más intrigantes, porque no contaron con modelos clásicos (las pinturas romanas que estudian los especialistas hoy no se descubrieron antes del siglo XVIII). Esta carencia de ejemplos concretos no impidió la imitación basándose en fuentes literarias. *La calumnia* y *El nacimiento de Venus* de Botticelli, por ejemplo, son intentos de reconstrucción de obras perdidas del pintor griego Apeles[21]. La crítica literaria de los escritores clásicos, como Aristóteles y Horacio, resultó de gran utilidad para aportar criterios sobre la excelencia en la pintura a partir del principio de «como en la pintura, así en la poesía»[22]. En los debates en torno a cómo debió de ser la música griega partían de pasajes de Platón o de tratados clásicos, como el *Harmonika* de Ptolomeo[23]. Sin embargo, este interés por la música griega es relativamente tardío, del siglo XVI. De ahí que se haya puesto en cuestión la idea de un «Renacimiento» musical en el siglo XV[24].

Aunque las descripciones contemporáneas de los cambios en las artes sean una fuente indispensable para entender lo que estaba sucediendo, como ocurre con otras fuentes históricas, no debemos aceptarlas sin más. Los contemporáneos decían imitar a los antiguos y

romper con el pasado más inmediato, pero en la práctica se inspiraban en ambas tradiciones, sin atenerse enteramente a ninguna de ellas. Como sucede a menudo, lo nuevo se superponía a lo viejo en vez de sustituirlo. Los dioses y diosas clásicos no eliminaron a los santos medievales del arte italiano; de hecho, coexistieron e interactuaron con ellos. Las Venus de Botticelli no son muy diferentes a sus Madonnas, y Miguel Ángel se inspiró en el Apolo clásico para pintar el Cristo del *Juicio Final*. Los inventarios de muebles de la Venecia del siglo XVI demuestran que la pintura religiosa «al estilo griego» (es decir, los iconos) seguía estando en boga[25]. En arquitectura se crearon formas especialmente híbridas, parte clásicas y parte góticas[26]. Como hemos tenido ocasión de ver (*supra*, pp. 23-25), el hibridismo y la traslación culturales tienen muchos más años que nuestra globalización.

En el caso de la literatura, los poetas Jacopo Sannazzaro y Marco Girolamo Vida escribieron poemas épicos sobre el nacimiento y la vida de Cristo siguiendo el modelo de Virgilio en la *Eneida*[27], mezclando materiales cristianos con la clásica. Un príncipe del Renacimiento oiría o leería el romance medieval de Tristán tanto como la épica clásica de Eneas; *Orlando furioso* de Ariosto es un romance épico híbrido, que se desarrolla en la época de Rolando y Carlomagno. De hecho, los valores y actitudes de la caballería estaban tan integrados en el humanismo, que un especialista habla de «humanismo con código de caballería»[28]. *Orfeo*, el drama pastoril de Poliziano, comienza con la entrada de Mercurio, quien toma el lugar y cumple la función del ángel que introduce los autos sacramentales italianos.

El auge del humanismo tampoco supuso la desaparición de la filosofía escolástica medieval (a pesar de los comentarios despectivos de los humanistas sobre los *scholastici*). Lo cierto es que ciertas figuras esenciales del movimiento renacentista, como el neoplatónico Marsilio Ficino, conocían perfectamente tanto la filosofía medieval como la clásica. Lorenzo de Medici, gobernante de Florencia, pidió a Giovanni Bentivoglio, gobernador de Boloña, que buscase en las librerías locales una copia de los comentarios a la *Ética* de Aristóteles del filósofo medieval Jean Buridan, y Leonardo da Vinci estudiaba las obras de Alberto de Sajonia y Alberto Magno[29].

Ninguno de los tres rasgos comúnmente atribuidos a las artes de la Italia renacentista: realismo, secularismo e individualismo, están exentos de problemas. En el caso del término «realismo», nos encontramos con diversas cuestiones. En primer lugar, aunque los artistas de diversas culturas hayan defendido la necesidad de alejarse de lo convencional y de la imitación de lo «natural» o la «realidad», siempre han hecho uso de algún sistema de convenciones[30]. En segundo lugar, en la medida en que el término «realismo» fue acuñado en la Francia del siglo XIX para referirse a las novelas de Stendhal y las pinturas de Courbet, su uso en estudios sobre el Renacimiento puede dar lugar a analogías anacrónicas entre ambos períodos. En tercer lugar, el término en cuestión tiene demasiados significados asociados entre los que debemos diferenciar. En este sentido puede ser útil hablar de tres tipos de realismo: el doméstico, el engañoso y el expresivo.

El realismo «doméstico» supone optar por lo cotidiano, lo ordinario o de bajo estatus como objeto de las artes, obviando momentos privilegiados de gente privilegiada. Los picapedreros de Courbet y las escenas de vida cotidiana holandesa realizadas por Pieter de Hooch son ejemplos de este «arte de la descripción»[31]. En cambio, el realismo «engañoso» alude al estilo; por ejemplo, a pinturas que producen o intentan producir la ilusión de que no son pinturas.

El término realismo «expresivo» también alude al estilo, pero en este caso se refiere a la manipulación de la realidad exterior para expresar mejor lo que contiene, como en el caso de los retratos, donde se modifican los rasgos de un rostro para revelar el carácter del modelo, o se sustituye un gesto natural por otro más elocuente.

¿Hasta qué punto son útiles estos conceptos para acercarnos a las artes de la Italia del Renacimiento? Identificamos fácilmente el realismo expresivo en *La última cena* de Leonardo, o en las pinturas de Rafael y Miguel Ángel; lo difícil es encontrar un período en el que las pinturas no fuesen sometidas a este tratamiento. El uso del realismo doméstico en los fondos de las pinturas de la Italia renacentista (o del arte flamenco del mismo período) fue una innovación mayor. *La Anunciación* de Carlo Crivelli, por ejemplo, está amorosamente entreverada con las alfombras, cojines bordados, platos, libros y el resto de la decoración de la habitación de la Virgen. Como bien señalara el historiador del arte Heinrich Wölfflin, la *Adoración de los pastores* de Ghirlandaio incluye «el equipaje familiar, una silla de montar vieja y raída que yace sobre el suelo junto a un pequeño tonel de vino»[32]. Tener en cuenta estos detalles es importante, pero no debemos olvidar que siempre están en los fondos. Hoy analizamos y reproducimos estos detalles como si fueran miniaturas. Sin embargo, la gente de la época carecía del concepto de pintura de género o de la vida cotidiana, y bien pueden haber añadido los detalles como algo simbólico o simples adornos para llenar un espacio en blanco.

1. Carlo Crivelli, *La Anunciación de san Emidius*, 1486

Hallamos escenas domésticas similares en la literatura de la época, por ejemplo en los autos sacramentales. En una obra anónima sobre el nacimiento de Cristo, los pastores Necio, Bobi, Randello y el resto van a adorar al Salvador y comen en el escenario la comida que llevan[33]. Sin embargo, en literatura, a diferencia de lo que ocurría en pintura, surgieron géneros en los que el realismo doméstico ocupaba el primer plano. Pensemos, por ejemplo, en las *novellae,* historias cortas que narraban la vida de la gente común, un género italiano muy popular en el período comprendido entre Boccaccio en el siglo XIV y Bandello en el XVI. A veces la comedia retrataba la vida campesina, como en el caso de las obras en dialecto paduano escritas y representadas por Antonio Beolco *il Ruzzante* («el bufón»). Puede que la música también intentara recrear escenas de caza o de mercado. Cabe extender el realismo doméstico a los relatos pictóricos de lo que se ha dado en llamar «estilo testimonial», de Vittore Carpaccio, por ejemplo, que utilizaba las pinturas para demostrar que ciertos acontecimientos habían tenido lugar[34].

La cuestión del realismo engañoso es más difícil. De Vasari a Ruskin, e incluso con posterioridad, siempre se consideró que el Renacimiento fue un paso importante hacia una representación de la realidad cada vez más precisa. Sin embargo, a comienzos del siglo XX se puso en duda esta idea, coincidiendo (seguramente no por casualidad) con el desarrollo del arte abstracto. Heinrich Wölfflin, por ejemplo, sugirió que «la historia del arte se equivoca al recurrir a la tosca noción de imitación de la naturaleza, como si se tratara de un proceso homogéneo de perfección creciente». Otro celebrado historiador, Alois Riegl, escribió sobre el tema en un tono aún más dramático: «Cada estilo aspira exclusivamente a reproducir fielmente la naturaleza, pero cada uno tiene su propia concepción de la naturaleza»[35].

En este punto, el lector puede pensar que el descubrimiento de la perspectiva lineal durante el Renacimiento es un contra-ejemplo, pero hasta ese argumento ha sido puesto en duda por los historiadores del arte Erwin Panofsky y Pierre Francastel, quienes arguyeron que la perspectiva es una «forma simbólica», «un conjunto de convenciones como cualquier otro», que parte de una visión monocular. Este era el punto de vista en el que se basaba la famosa caja con mirilla de Brunelleschi, con la cual el espectador podía observar, reflejada en un espejo, una imagen del Baptisterio de Florencia[36].

Si estos argumentos fueran válidos, sería absurdo hablar del «realismo renacentista». Sin embargo, como la llamativa formulación de Riegl no se puede falsar, corre el peligro de enunciar un círculo vicioso. Las pinturas de un artista reflejan su concepción de la naturaleza, pero luego interpretamos esas obras utilizando términos de esa concepción. Parece más útil partir del dato empírico de que ciertas sociedades, al igual que algunos individuos, muestran un interés especial por el mundo visible, tal y como aparece ante ellos, y que la Italia del Renacimiento fue una de ellas. En muchos casos se colocaron en las iglesias figuras de cera de tamaño natural vestidas con las ropas de las personas a las que representaban; se hicieron muchas máscaras funerarias y de personas vivas y algunos artistas diseccionaron cadáveres

para entender la estructura del cuerpo humano[37]. No estamos diciendo que el realismo engañoso fuera el único objetivo de los artistas de esa época, pues es fácil demostrar que tal afirmación es falsa. Paolo Uccello, por ejemplo, coloreaba sus caballos atendiendo a criterios bien diferentes. Vasari lo criticó precisamente por esta falta de verosimilitud, y las fuentes literarias estudiadas en el capítulo 6 sugieren que muchos de los observadores esperaban encontrarse con este tipo de realismo y juzgaban las pinturas en términos de verdad y apariencias.

2. Domenico Ghirlandaio, *Adoración de los pastores*. Santa Trinitá, Florencia.

Otra característica distintiva de la cultura italiana del Renacimiento es que fue mucho más laica que la de la Edad Media[38], aunque no debería exagerarse este contraste. El análisis de una muestra representativa sugiere que la proporción de pinturas con temas seculares se incrementó del 5 por ciento en la década de 1420, al 20 por ciento en la de 1520. En este caso, «secularización» significa únicamente que la proporción de las pinturas con motivos seculares aumentó algo, aunque siguieron siendo minoritarias[39]. En el caso de la escultura, la literatura y la música, es más difícil servirse de métodos cuantitativos o ir más allá de la afirmación obvia de que algunos géneros, como por ejemplo la estatua ecuestre, la comedia y el madrigal, eran seculares.

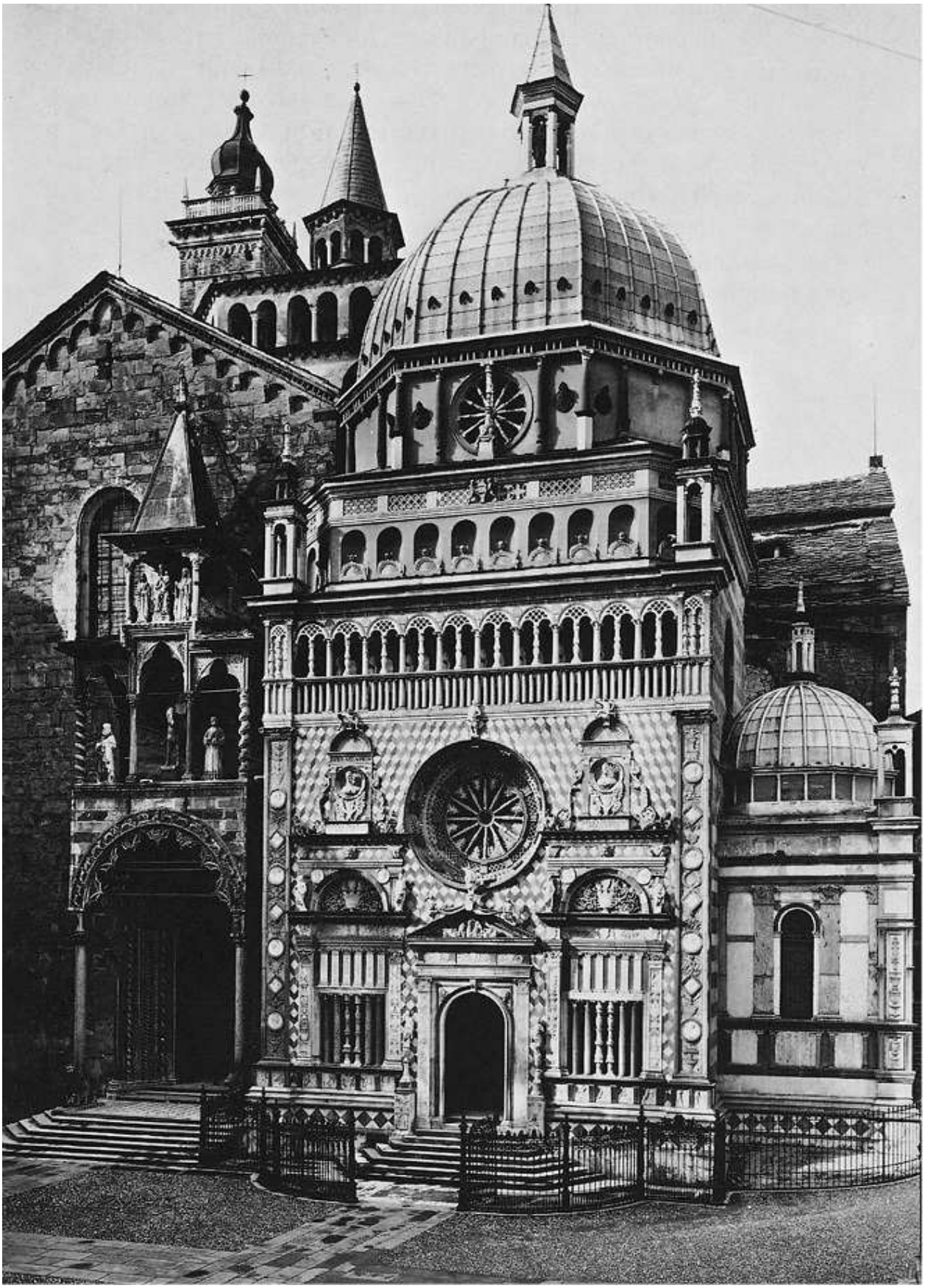
Cuando intentamos obviar los problemas conceptuales se agudiza lo que podríamos llamar la «cripto-secularización». En los retratos oficiales de (por ejemplo) san Jorge o san Jerónimo se presta cada vez menos atención al santo y cada vez más a los fondos; los santos, por ejemplo, son más pequeños. Esta tendencia sugiere una posible tensión entre lo que querían los patronos y lo que consideraban legítimo. El problema es que los contemporáneos no trazaban una distinción tan clara entre lo sagrado y lo secular como fue usual en Italia a partir de finales del siglo XVI, tras el Concilio de Trento. Según los estándares posteriores, los artistas del Renacimiento parecen santificar lo profano y profanar lo sagrado continuamente. En misa se cantaban melodías de canciones populares. El filósofo Marsilio Ficino se autodenominaba «el sacerdote de las Musas», y había una «capilla de las Musas» en el palacio de Urbino. En ocasiones se dirigían a Dios o a su vicario, el Papa, como «Júpiter» y «Apolo». Hubo quien, como Erasmo (que visitó Roma en 1509), se escandalizaba por este tipo de prácticas que persistieron, como veremos en el capítulo 9, a lo largo de todo el período. Si queremos estudiar el Renacimiento en términos de «secularización», al menos deberíamos ser conscientes de que estamos aplicando a este período categorías posteriores.

Una tercera característica adscrita generalmente a la cultura de la Italia renacentista, estudiada en detalle en el libro de Jacob Burckhardt dedicado al tema, es el «individualismo». Al igual que el «realismo», el «individualismo» es un término que tiene muchos significados (tratados *infra*, pp. 193-197). Aquí recurriremos a él para referirnos al hecho de que las obras de arte de este período (a diferencia de las producidas en la Edad Media) tenían un estilo personal. Pero ¿estamos ante un «hecho» real? A los observadores del siglo XX, las pinturas medievales no les parecen obras de personas diferentes, al contrario que las del Renacimiento, pero puede tratarse de una ilusión del tipo «todos los chinos parecen iguales» (a los no chinos). Sea como fuere, del testimonio de la gente de la época se puede deducir que, en los siglos XV y XVI, los estilos individuales interesaban, tanto a los artistas como al público[40]. En su manual del artesano, Cennino Cennini recomienda a los pintores «desarrollar un estilo propio [*pigliare buna maniera propia per te*]». Al hablar sobre el perfecto cortesano y su conocimiento de las artes, Baltasar Castiglione sugiere que Mantegna, Leonardo, Rafael, Miguel Ángel y Giorgione fueron perfectos «en su propio estilo» [*nel suo stilo*]. Francisco de Hollanda, un portugués que viajó por Italia, decía lo mismo de Leonardo, Rafael y Tiziano:

«Cada uno pinta a su manera [*cada um pinta por sua maneira*]»[41]. La imitación de los modelos antiguos fue tema de debate en la literatura y algunos de sus protagonistas, Poliziano sobre todo, atacó el ideal de escribir como Cicerón, defendiendo el valor de las formas individuales de expresión[42]. Se imitaba mucho a escritores y artistas clásicos y modernos; probablemente la imitación fuera la norma. Lo importante no es demostrar que el individualismo o el secularismo fueran tendencias dominantes, sino comprobar que eran relativamente nuevas y que nos sirven para diferenciar entre el Renacimiento y la Edad Media.

Hasta aquí los rasgos distintivos aparentemente obvios de la cultura renacentista en Italia y la necesidad de describirlos en detalle. Pero hay otras características generales que afectan a más de un arte y debemos mencionar, aunque sea brevemente. Pensemos, por ejemplo, en la tendencia hacia una mayor autonomía de las artes, en el sentido de que fueron renunciando a las funciones prácticas que cumplían (tema debatido en el capítulo 5) e independizándose unas de otras. La música, por ejemplo, ya no dependía de las palabras, pues ciertas piezas instrumentales, como las composiciones para órgano de Andrea Gabrieli y Marco Antonio Cavazzoni, eran cada vez más largas e importantes. La escultura se desembarazaba de la arquitectura y la estatua del nicho. Incluso hay unas cuantas esculturas, como la escena de batalla realizada por Bertoldo para Lorenzo de Medici, que carecían de temática, en el sentido de que no ilustraban una historia, y algunas pinturas que aparentemente no guardaban relación con la religión, la filosofía o la literatura (un tema que se trata en el capítulo 7)[43]. Resulta muy significativo que el término *fantasía* se usara en este período para indicar que algunas composiciones pictóricas y musicales eran producto de la imaginación de sus autores y no obras que ilustraran o acompañaran a un tema literario.

Otra característica general de la cultura italiana de esa época fue la desintegración de los diques que separaban a las disciplinas y su mutua fertilización. En aquellos años fue disminuyendo la distancia entre teoría y práctica en cierto número de artes y ciencias, lo que fue causa o consecuencia de algunas invenciones famosas. Es el caso, por ejemplo, de la caja de Brunelleschi, con la que dramatizaba su descubrimiento de las reglas que rigen la perspectiva lineal y que fue una aportación tanto para la óptica (llamada *perspective* en esa época) como para el arte de la pintura. El humanista Leon Battista Alberti fue tanto un teórico (matemático) como un hombre práctico (también era arquitecto), y ambas actividades se complementaban.



3. Capilla Colleoni de Bérgamo.

Construyó iglesias y palacios gracias a un sistema de proporciones matemáticas, pero aconsejaba a los estudiosos que observaran a los artesanos en su trabajo si querían aprender. Leonardo también hizo uso de sus estudios de óptica y anatomía en sus pinturas. Hubo compositores de música como el monje Pietro Aron, miembro de la capilla papal en tiempos de León X y autor de una serie de tratados conocidos como *Toscanella*, que salvaron la distancia entre el teórico y el intérprete-compositor. En el ámbito de la historia del pensamiento político, Maquiavelo, que estuvo al servicio de la República durante un tiempo, salvó el vacío que separaba al pensamiento político académico (cuyo mejor ejemplo es la tradición de los «espejos de príncipes» en los que se describían las cualidades morales del gobernante ideal) del pensamiento, ilustrado en las actas de las reuniones del Consejo y en los despachos de los embajadores[44].

A medida que los logros toscanos se fueron imponiendo como modelo para el resto, se fue cerrando otra brecha: la existente entre la cultura de las diferentes regiones de la península. La recepción del Renacimiento toscano en otras zonas de Italia precedió a la recepción del Renacimiento italiano en otros países. Artistas florentinos como Masolino en Castiglione Olona (Lombardía), Donatello en Padua y Nápoles, Leonardo en Milán y muchos otros fueron difundiendo las innovaciones, mientras que el dialecto toscano se consolidaba como lengua literaria en toda la península. Aun así hubo variaciones regionales significativas durante todo el período; la pintura veneciana, por ejemplo, hacía hincapié en el color, mientras que la florentina lo hacía en la forma (*disegno*). Y si la arquitectura lombarda se centraba en la ornamentación, la florentina buscaba la simplicidad. Sin embargo, poco a poco, los centros menores, como Siena o Emilia, fueron entrando en la órbita de los grandes núcleos artísticos. El auge de Roma, una ciudad que carecía de una fuerte tradición artística propia pero se convirtió en uno de los mayores centros de patronazgo durante el siglo XVI, fomentó el arte interregional. Al igual que en el caso de la literatura, en 1550 las artes visuales eran más italianas de lo que lo habían sido cien o doscientos años antes[45].

---

1. Waley, *Italian City-Republica*; Martines, *Power and Imagination*, caps. 1-4; Larner, *Italy in the Age of Dante and Petrarch*.

2. Los argumentos a favor y en contra de la unidad cultural se presentan de forma concisa y elegante en Huizinga, «Task of cultural history», y Gombrich, *In Search of Cultural History*. También se trata el tema en Burke, *Varieties of Cultural History*, pp. 183-212.

3. El término es de Kroeber, *Configurations of Culture Growth*; aunque escribe como si el «crecimiento cultural» pudiera medirse al igual que el crecimiento económico, sus comparaciones y contrastes resultan muy sugerentes.

4. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art*, p. 1.

5. Asor Rosa, *Letteratura italiana*.

6. La definición (precisa aunque algo limitada) es de Kristeller, *Renaissance Thought*.

7. Sobre las matemáticas, Rose, *Italian Renaissance*; sobre la música, Palisca, *Humanism*, Owens, «Was there a Renaissance in music?»; Fenlon, *Music and Culture*; Grove, *New Dictionary of Music*, vol. 21, pp. 178-186.

8. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*; Edgerton, Renaissance *Rediscovery*.

9. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*; Seymour, *Sculpture in Italy*; Avery, *Florentine Renaissance Sculpture*; Janson, «Equestrian monument».

10. De entre los muchos estudios que existen cabe citar el de Pope-Hennessy, *Portrait in the Renaissance*; Campbell, *Renaissance Portraits*; Partridge y Starn, *Renaissance Likeness*; Simon, «Women in frames»; Mann y Syson, *Image of the Individual*; Cranston, *Poetics of Portraiture*; Christiansen y Weppelmann, *Renaissance Portrait*.

11. Sobre los paisajes, Gombrich, *Norm and Form*, pp. 107-121, y Turner, *Vision of Landscape*; sobre las naturalezas muertas, Sterling, *Still-Life Painting*, y Gombrich, *Meditations*, pp. 95-105.

12. Westfall, *In the Most Perfect Paradise*. Sobre las tendencias generales, Heydenreich y Lotz, *Architecture in Italy*; Millon, *Italian Renaissance Architecture*.

13. Herrick, *Italian Comedy* e *Italian Tragedy*.

14. Einstein, *Italian Madrigal*; Bridgman, *Vie musicale*, cap. 10.

15. Panofsky, *Idea*; Blunt, *Artistic Theory*; Wienberg, *History of Literary Criticism*; Skinner, *Foundations*.

16. Kristeller, *Renaissance Thought*, cap. 1.

17. Sobre la idea de «progreso» de Vasari, Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, pp. 147-235; Gombrich, «Vasari's Lives».

18. Del prefacio de Tinctoris, *Contrapunctus*, comentado en Lowinsky, «Music of the Renaissance as viewed by Renaissance musicians».

19. Filarete, *Treatise on Architecture*.

20. Dacos, «Italian art».

21. Cast, *Calumny of Apeles*; Massing, *Du texte à l'image*.

22. Lee, «Ut pictura poesis».

23. Palisca, *Humanism*.

24. Owens, «Was there a Renaissance in music?».

25. Morse, «Creating Sacred Space», p. 159.

26. Schmarsow, *Gotik*.

27. Wind, *Pagan Mysteries*, p. 29.

28. Folena, «Cultura volgare».

29. Ady, *Bentivoglio of Bologna*.

30. El debate clásico sobre este tema en el caso de la pintura está en Gombrich, *Art and Illusion*. Otro de los mejores estudios sobre el realismo es el de Huizinga, «Renaissance and realism»; Auerbach, *Mimesis*, y Wellek, *Concepts of Criticism*, pp. 222-255.

31. Alpers, *Art of Describing*, sobre todo la Introducción.

32. Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, p. 218.

33. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni*, pp. 197-198; Phillips-Court, *Perfect Genre*.

34. Brown, *Venetian Narrative Paintings*; cfr. Hope, «Eyewitness style».

35. Wölfflin, *Principles of Art History*, p. 13; Riegl, citado en Gombrich, *Art and Illusion*, p. 16.

36. Sobre las «formas simbólicas», Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, una formulación que recuerda a la filosofía de las formas simbólicas de su amigo Cassirer (Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, cap. 5). Sobre las «convenciones», Francastel, *Peinture et societé*, pp. 7, 79. La caja de Brunelleschi se describe en Manetti, *Vita di Brunelleschi*, p. 9, y se debate sobre ella en Edgerton, *Renaissance Rediscovery*, cap. 10.

37. Sobre las imágenes de cera, Warburg, *Renewal of Pagan Antiquity*, pp. 185-222.

38. Fubini, *Humanism and Secularization*.

39. La muestra se refiere a las pinturas datadas incluidas en Errera, *Répertoire des peintures datées*. Los inconvenientes de este sesgo de la muestra se debaten en el capítulo 7, y en el capítulo 10 se analizan década a década los detalles del modelo. Cfr. Rowland, *Heaven to Arcadia*.

40. Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, pp. 274-276.

41. Cennini, *Libro dell'arte*, p. 15; Castiglioni, *Cortegiano*, libro I, cap. 37, que adapta a Cicerón, *De oratore*, libro II, cap. 36; Hollanda, *Da pintura antigua*, p. 23. Cfr. Wittkower, «Individualism in art and artists.

42. En este debate, Fumaroli, *L'âge de l'eloquence*, parte 1; Greene, *Light in Troy*.

43. C. Gilbert, «On subject and non-subject»; Gombrich, *Norm and Form*, pp. 122-128; Hope, «Artists, Patrons and Advisers»; Hope y McGrath, «Artists and humanists».

44. Cfr. Panofsky, «Artist, scientist, genius», p. 128, sobre la «decompartimentalización»; Chastel, «Art et humanisme au quattrocento» sobre el «décloisonnement». Sobre Maquiavelo, Albertini, *Das florentinische Staatsbewusstsein*, y Gilbert, «Florentine political assumptions».

45. Un breve repaso a las estilos regionales en la *Encyclopaedia of World Art*, en la entradilla «Italian Art».

2

Los historiadores. El descubrimiento de la historia social y cultural

Uno de los problemas que más ha preocupado a los historiadores desde el Renacimiento mismo es explicar el surgimiento, durante este período, de una sorprendente cantidad de individuos creativos. No había ocurrido nada así desde las antiguas Grecia y Roma, y el humanista Leonardo Bruni creía que la clave estaba en la política. Como Tácito, Bruni opinaba que la decadencia de la cultura se debía a la caída de la república romana. En palabras de Tácito: «Cuando la república se sometió a una sola cabeza, desaparecieron aquellas grandes mentes». Bruni sugiere (al menos implícitamente) que los avances literarios de los florentinos fueron el fruto de su libertad[1]. Cien años después, Maquiavelo afirmaba que las letras florecían más tarde que las armas en toda sociedad; primero llegan los capitanes, luego los filósofos[2].

Sin embargo, el primero que realizó un análisis detallado del problema fue Giorgio Vasari. Él es, desde luego, la fuente más indispensable de la historia del arte del Renacimiento italiano, puesto que era escritor a la par que artista (aunque vivió a finales del período, y le separa de Masaccio el mismo tiempo que a nosotros de los prerrafaelistas, de manera que su información es de segunda o tercera mano). Recurrimos a Vasari como cantera de materias primas, al igual que algunos arquitectos usaron las ruinas de la antigua Roma como cantera. Sin embargo, debemos recordar que Vasari era un historiador serio que colaboraba con el académico florentino Don Vincenzo Borghini[3]. Aunque le interesaba sobre todo el estudio de los logros individuales, en sus biografías de pintores, escultores y arquitectos se aprecia algo de lo que hoy denominaríamos el factor social. Impresionado por la proliferación de talentos como Brunelleschi, Donatello y Masaccio, comentaba que «cuando la naturaleza crea a un hombre realmente excelso en su profesión, tiene por costumbre no crearlo solo, sino que sitúa a otro en un lugar próximo y en el mismo tiempo para que compita con él»[4].

En su vida de Perugino, Vasari también quiso explicar la grandiosa contribución de Florencia a las artes poniendo en boca del maestro de Perugino la sugerencia de que la ciudad reunía tres incentivos de los que carecían las demás.

> El primer lugar había mucha gente extremadamente crítica (porque el aire propiciaba la libertad de pensamiento) y los hombres no estaban satisfechos con trabajos mediocres... En segundo lugar, había que trabajar mucho para vivir, lo que significaba que debían usar su ingenio y juicio todo el tiempo […], pues Florencia no poseía un alfoz grande y fértil y la vida no era tan fácil como en otros lugares. En tercer lugar […] hay que tener en cuenta la avidez de honor y gloria que el aire de esa ciudad suscita en los hombres, sea cual fuere su ocupación.

Puede que a los lectores modernos les cueste tomarse en serio la insistencia de Vasari en que el aire es la causa última, pero esta dificultad no debería hacerles olvidar que en sus obras ofreció explicaciones que hoy podríamos considerar de naturaleza económica, social y psicológica, formuladas en términos de reto/reacción y de la necesidad de obtener el éxito.

Sin embargo, hasta el siglo XVIII no se empezó a estudiar de forma sistemática lo que la gente de la época llamaba «historia de las costumbres», y que nosotros podemos describir como historia social y cultural. Voltaire, por ejemplo, intentó que los historiadores se interesaran por las artes en vez de por las guerras. En su *Ensayo sobre las costumbres* (1756) afirmaba, con palabras muy parecidas a las de Vasari, que el siglo XVI fue una época en la que «la naturaleza creó hombres extraordinarios en casi todos los campos, sobre todo en Italia»[5].

Los autores ilustrados explicaron el fenómeno con la ayuda de dos términos: libertad y opulencia. Lord Shaftesbury explicaba que el «renacer de la pintura» se debió a la «libertad civil en los estados libres de Italia como Venecia, Génova y Florencia»[6]. Si Gibbon hubiese escrito la historia de Florencia que llegó a imaginar, probablemente la relación entre la libertad y las artes hubiera sido uno de sus temas centrales, como lo fue en su famosa obra *Historia y decadencia del Imperio romano*. En cualquier caso, William Roscoe, un banquero de Liverpool, escribió pocos años después el libro que Gibbon no llegó a escribir, o uno parecido[7]. Su *Life of Lorenzo de' Medici* (1795) comenzaba con estas palabras:

> Florencia destaca en la historia moderna por la frecuencia y violencia de sus disensiones internas así como por la predilección de sus habitantes por toda forma de ciencia y cada una de las producciones del arte. Por discordantes que puedan parecer estas características, no son difíciles de reconciliar […] Siempre se ha visto que la defensa de la libertad expande y fortalece la mente.

El historiador suizo J. C. L. S. de Sismondi desarrolló el tema de la libertad en la *Historia de las repúblicas italianas* (1807-1818).

Los ilustrados creían que la libertad favorecía el comercio y que este promovía la cultura. En palabras de Charles Burney, un historiador de la música:

> Todas las artes parecen haber sido concomitantes a, cuando no productos de un comercio exitoso; en general, todo parece haber seguido la misma ruta... es decir, al igual que el comercio, las artes surgieron primero en Italia, después en las ciudades hanseáticas y posteriormente en los Países Bajos[8].

Los teóricos sociales escoceses estaban de acuerdo con este análisis. Adam Ferguson señalaba que «el progreso de las Bellas Artes suele formar parte de la historia de las naciones prósperas»; John Millar de Glasgow afirmaba que Florencia lideró tanto el mundo de las «manufacturas» como el de las artes, y en el tratado que Adam Smith pensaba escribir sobre la relación entre las artes, las ciencias y la sociedad en general, las ciudades-estado italianas habrían ocupado, como en *La riqueza de las naciones*, un lugar destacado[9].

Puesto que los teóricos escoceses soñaban con una ciencia de la sociedad newtoniana, no parece incorrecto describir su modelo de cambio cultural como mecánico. Al mismo tiempo, se creaba en Alemania un modelo orgánico alternativo. J. J. Winckelmann dio un paso

importante al sustituir las vidas de los artistas, al modo de Vasari, por una *Historia del arte en la Antigüedad* (1764), en la que hablaba de cómo la relación entre el arte, el clima, el sistema político, etcétera, convertían a la historia del arte en «sistemáticamente inteligible»[10]. J. G. Herder hizo un análisis similar de la literatura que, en su opinión, surgía a partir de los distintos contextos locales. Los teóricos escoceses analizaban los cambios culturales en términos del impacto del comercio, pero Herder consideraba que el arte y la sociedad eran partes de un mismo todo. «Los hombres construyen y habitan como viven y piensan». En el caso de Italia, Herder hizo hincapié en el «espíritu» del comercio, la industria y la competencia[11]. En la *Filosofía de la historia* (1837), del filósofo G. W. F. Hegel, también se recalca la unidad orgánica de una cultura dada. Hegel describe las artes (al igual que la política, el derecho y la religión) como unas de las muchas «objetivizaciones» del espíritu: del «espíritu de la época». En relación con el Renacimiento, Hegel sugirió que el florecimiento de las artes, el renacer de la educación y el descubrimiento de América fueron tres momentos de expansión espiritual interrelacionados[12].

A Karl Marx también le interesaba el lugar que ocupa el Renacimiento en la historia del mundo. Rechazaba la importancia dada por Hegel a la conciencia («No es la conciencia de los hombres la que determina su ser, sino al contrario: es su ser social el que determina su conciencia») y se volcó en la preocupación dieciochesca sobre la relación entre las artes y la economía, aunque mostrando más interés que Ferguson o Adam Smith por la relación precisa entre la producción material y lo que denominaba la «producción cultural» (*geistige Produktion*). Marx y Engels (1846) sugirieron que la «superestructura» cultural estaba determinada por la «base» económica y que, en el caso del Renacimiento italiano, «si un individuo como Rafael consiguió desarrollar su talento, se debió a la demanda, que a su vez depende de la división del trabajo y de las condiciones para la cultura humana resultantes»[13]. El marxista ruso Plejánov (1898) definió un punto de vista complementario basándose en la «oferta» más que en la «demanda», así como en el papel desempeñado por el individuo en la historia del Renacimiento. En su opinión:

> Si... Rafael, Miguel Ángel y Leonardo da Vinci hubieran muerto en la infancia, el arte italiano habría sido menos perfecto, pero eso no hubiera afectado a la tendencia general de su evolución durante el Renacimiento, que habría sido la misma. Rafael, Da Vinci y Miguel Ángel no crearon la tendencia, solo fueron sus mejores representantes[14].

Llegados este punto debería ser obvio que el famoso estudio de Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia,* que a pesar de haberse publicado por primera vez en 1860 todavía mantiene su influencia, forma parte de una larga tradición que intenta relacionar cultura y sociedad. Para Burckhardt, al igual que para Winckelmann, el descubrimiento de Italia fue una de las grandes experiencias de su vida. Jacob Burckhardt procedía de una familia patricia amante de las artes y originaria de Basilea que en 1818, el año de su nacimiento, era prácticamente una ciudad-estado al estilo de Florencia. A mediados del siglo XVIII uno de los miembros de una familia rival expresó su deseo de que: «¡El cielo nos libre de estos Medici!»[15]. Burckhardt mismo era una suerte de «hombre universal», que dibujaba,

tocaba el piano y escribía música y poesía.

La Italia del Renacimiento era para él una especie de versión idealizada del mundo de su juventud y una forma de escapar de la sociedad moderna, centralizada e industrializada, que tanto odiaba. Burckhardt era un «buen individuo» y consideraba al Renacimiento una época de individualismo[16]. De ahí que su interpretación contribuyera a gestar lo que se ha denominado el «mito del Renacimiento» del siglo XIX[17]. Sin embargo, su «ensayo», como él lo llamaba, debe mucho a sus predecesores. Al igual que Voltaire y Sismondi, insistía en la importancia de la riqueza y la libertad de las ciudades del norte de Italia para la cultura del Renacimiento. También debe algo a Herder, Hegel y, quizá, a Schopenhauer, a pesar de que negara estar haciendo filosofía de la historia y prefiriera estudiar lo que llamaba «cortes sociales transversales» de una cultura en momentos temporales concretos. No obstante, compartía el interés de los filósofos por las dicotomías de lo interno y externo, lo subjetivo y lo objetivo, lo consciente y lo inconsciente. En su estudio de la Italia del Renacimiento coincide con la idea que tenía Hegel de la Grecia antigua y suscribe su análisis sobre el ascenso del individualismo y su percepción del estado como «una obra de arte». Al igual que Herder y Hegel, Burckhardt creía que, al menos ciertos períodos, debían estudiarse en conjunto, y en sus *Consideraciones sobre la historia universal* analiza las diferentes sociedades en términos de la interacción recíproca de tres «poderes»: el estado, la cultura y la religión[18]. Burckhardt hizo explícito su método en *La cultura del Renacimiento en Italia.*

No hace falta ser marxista para sorprenderse por la ausencia en ambos estudios de un cuarto «poder»: la economía; Burckhardt mismo lo admitió. En una carta dirigida a un joven amigo, catorce años después de la publicación de *La cultura del Renacimiento en Italia,* escribía: «Tus ideas sobre el precoz desarrollo financiero de Italia como base [*Grundlage*] del Renacimiento son muy importantes y fructíferas, pero nunca las he incorporado a mis investigaciones»[19].

Como también admitiría su autor, ese estudio carecía asimismo de un análisis sobre el arte renacentista en profundidad. Burckhardt había estado recogiendo material sobre los precios de las pinturas y sobre el patronazgo. Estos y otros papeles fueron encontrados tras su muerte con instrucciones de que no se publicasen. Los albaceas consiguieron publicar tres ensayos sobre el coleccionista de arte, retablos y el retrato, pero estos ensayos, por fascinantes que sean, no llenan el vacío[20]. Tampoco lo llena su volumen sobre la arquitectura de la Italia del Renacimiento, a pesar de los comentarios ocasionales que contiene sobre las funciones de los edificios. Es posible que decidiera dejar este vacío deliberadamente, pues aunque a Burckhardt le interesaba la interrelación entre los tres «poderes» (cada uno de los cuales da forma a los otros dos y es, a su vez, moldeado por ellos), también creía que «en general solo podemos ver los nexos existentes entre el arte y la cultura de una forma imprecisa y superficial. El arte tiene su propia vida e historia».

Esta última afirmación de Burckhardt procede de una conversación mantenida con su pupilo Heinrich Wölfflin, quien, en cierto modo, fue su heredero intelectual. Se suele describir a

Wölfflin como el defensor de una historia del arte autónoma (o incluso aislacionista), pero su enfoque era más sutil y, en cierto modo, ambivalente. Distinguía entre dos tipos de análisis de la innovación en las artes: el análisis «interno», con el que se le suele asociar, que estudia el cambio en términos del desarrollo interior, y el «externo», según el cual «explicar un estilo [...] tal vez requiera simplemente situarlo en su contexto histórico general y verificar, que lo que nos dice está en armonía con el resto de los órganos de la época»[21]. Las interesantes observaciones sobre el contexto histórico formuladas en ocasiones por Wölfflin (como las que hiciera sobre la historia social del gesto, *infra*, p. 235), bastan para que lamentemos que, por lo general, decidiera explicar el estilo en términos intrínsecos. La consecuencia fue que el heredero intelectual de Burckhardt no fue Wölfflin, sino Aby Warburg.

La vida de Aby Warburg recuerda a más de un personaje de las novelas de su contemporáneo Thomas Mann. Hijo mayor de un banquero de Hamburgo, eludió el mundo de los negocios para dedicarse a la investigación. No es sorprendente que le fascinaran los Medici. Aunque no era alumno de Burckhardt le entregó su ensayo sobre Botticelli en 1892, y los generosos comentarios de este sobre un «excelente trabajo» sugieren que Burckhardt consideraba que, al versar sobre los contactos entre pintores, poetas y humanistas, no divergía esencialmente del suyo propio. Puso por escrito que el trabajo de Warburg daba testimonio de «la profundidad y variedad» que habían alcanzado las investigaciones sobre el Renacimiento[22]. Warburg era polifacético. Estudiaba la historia del arte como parte de la historia general de la cultura y le disgustaba lo que calificaba de cualquier tipo de «control de fronteras». Al mismo tiempo, creía en la máxima de que a Dios se le puede encontrar en los detalles («*Der liebe Gott steckt im Detail*»). Por ejemplo, para interpretar las pinturas de Botticelli, estudiaba los poemas de Poliziano y la filosofía de Ficino. El interés de Warburg también abarcaba la historia social y económica; en sus trabajos el concepto de «burguesía» florentina desempeña un papel importante, y su amigo, el historiador de la economía Alfred Doren, le dedicó un estudio sobre la industria textil de Florencia[23].

Sin embargo, el tema central de Warburg era la pervivencia y transformación de la tradición clásica. Para leer una historia social del Renacimiento completa y detallada, hay que esperar a Martin Wackernagel. Historiador del arte originario de Basilea, Wackernagel realizó un estudio sobre la Florencia del período comprendido entre 1420-1530, centrado en la organización de las artes: talleres, patronos y mercado del arte. En otras palabras, insistía en lo que llamaba el *Lebensraum* del artista (infeliz elección de término para un libro publicado en 1938), su medio, definido como el «complejo mundo de la vida económica y de las circunstancias y condiciones socioculturales». Aunque el presente estudio se ocupa tanto de la educación, la literatura y la música como de las artes visuales, y de Italia en conjunto más que de Florencia, mi deuda con Wackernagel es considerable[24].

En la década de 1930 se hizo otro intento de salvar la brecha entre la historia cultural y la historia social del Renacimiento. Wackernagel presentó una detallada historia social o «sociografía» y Alfred von Martin (alumno del marxista húngaro Karl Mannheim) se volcó en

la sociología. Su ensayo, conciso y elegante, era una mezcla de Marx y Burckhardt, con un toque de Mannheim y del sociólogo alemán Georg Simmel. Al igual que Burckhardt, Von Martin se interesa por los temas del individualismo y los orígenes de la modernidad, pero da mayor importancia a las bases económicas del Renacimiento y a su «curva de desarrollo» en el tiempo. El Renacimiento de Alfred von Martin es una «revolución burguesa». En la primera parte de su ensayo explora el ascenso del capitalista, quien reemplaza al noble y al clérigo como líder de la sociedad. Este cambio social dio lugar al auge de la mentalidad racional y calculadora. Sin embargo, en la segunda y tercera parte nos encontramos con una burguesía cada vez más tímida y conservadora, y vemos cómo el ideal individualista del empresario acaba siendo sustituido por el ideal conformista del cortesano[25].

Es muy fácil criticar este ensayo por el uso confiado de términos generales, como «hombre del Renacimiento» (o incluso «burgués»), por sus especulaciones sobre «la analogía entre el dinero y el intelectualismo» (dos fuerzas poderosas que pueden aplicarse para lograr cualquier fin) y la relación entre democracia y la representación de figuras desnudas en el arte (la idea es que la desnudez es igualitaria). Sus defectos se deben en parte a que es un pionero que carece de estudios concretos sobre la historia social de la cultura en los que basar sus generalizaciones. Aun así, *The Sociology of the Renaissance* (1932) sigue siendo un valioso correctivo y complemento de la obra de Burckhardt.

Otro estudio sobre el Renacimiento que sigue la tradición de Marx y Mannheim (a pesar de que su autor estudió con Wölfflin) es *El mundo florentino y su ambiente social* (1947), de Frederick Antal. Este libro empieza con un intenso contraste entre dos *madonnas,* colgadas una junto a la otra en la National Gallery de Londres, pintadas entre 1425 y 1426, una por Masaccio y la otra por Gentile da Fabriano. De la de Masaccio se dice que es «prosaica, sobria y bien definida», mientras que la de Gentile se considera «ornada», «decorativa» y «hierática» . Antal explica las diferencias señalando que iban destinadas a «diferentes secciones del público» y, más concretamente, a diferentes clases sociales, con distintas visiones del mundo. La «clase media alta», cuya visión del mundo era sobria, racional y «progresista», prefería las pinturas de Masaccio, mientras que las de Gentile apelaban a la aristocracia «feudal» conservadora. Antal concluye su análisis afirmando que la aparición de Masaccio en la escena florentina reflejaba el ascenso de la clase media alta, y que no tuvo seguidores porque su clase social fue asimilada por la aristocracia[26].

Cuesta no admirar esta brillante aplicación de la teoría marxista a una historia del arte que recurre a unas cuantas ideas centrales de Marx, con gran economía intelectual, para interpretar el arte y la sociedad, tanto en un medio específico como a nivel general. Sin embargo, se han hecho a Antal dos críticas importantes. En primer lugar se le ha acusado de anacronismo, pues aplica a la Florencia del siglo XV conceptos modernos como «progresista» e incluso «clase», sin que parezca ser consciente de los problemas que plantean (veremos alguno en el capítulo 9). La segunda crítica, que también puede aplicarse a Von Martin, se refiere a la circularidad. Como bien sabía Antal, uno de los patronos de Gentile da Fabriano, Palla Strozzi, era el

suegro de otro de los patronos de Masaccio, Felice Brancacci. ¿Pertenecían estos hombres a clases sociales diferentes? Antal modifica su primera teoría, arguyendo que parte de la clase media alta se inspiraba en la ideología feudal de la aristocracia. ¿Cómo distinguir el núcleo más progresista de esta clase media alta del resto? Analizando qué tipo de pinturas encargaban.

Debemos la mayor crítica a la teoría marxista a sir Ernst Gombrich, plasmada en lo que originalmente fue una revisión de la historia social del arte de Arnold Hauser (1951). Como Antal, Hauser era un refugiado húngaro que formó parte del círculo dominical que se reunía en la casa de Budapest del crítico Georg Lukács.

Gombrich señala que la expresión «historia social del arte» tiene dos significados diferentes. En primer lugar es el estudio del arte como «institución» que «da cuenta de las condiciones materiales variables en las que se encargaba y creaba el arte». El segundo significado que describió, pero luego desechó, es el de la historia social reflejada en el arte[27].

4. Gentile da Fabriano, *Adoración de los pastores* (detalle), Galería Uffizi, Florencia.

Evidentemente, es peligroso suponer que el arte «refleja» la sociedad de forma directa,

pero la frase «el arte como institución» también es algo ambigua. Con ella podríamos estar refiriéndonos al *Lebensraum* de Wackernagel; en otras palabras, al mundo del taller y del patrono, a lo que los sociólogos llaman una aproximación «microsocial». Se han realizado muchos trabajos valiosos sobre la historia social del arte siguiendo estas directrices, de Wackernagel al estudio de Gombrich sobre el patronazgo de los Medici, o a los estudios sobre artistas realizados por Margot y Rudolf Wittkower. Tras los primeros análisis pioneros de Carlo Dionisotti sobre los escritores renacentistas, también se ha aplicado este método para estudiar la historia de la literatura italiana[28].

No hemos solucionado el problema de si el análisis de «las condiciones materiales variables bajo las que se crea y encarga el arte» debería limitarse a su entorno más inmediato o extenderse a la sociedad en su conjunto. Evidentemente es revelador estudiar la relación entre la pintura y el patronazgo artístico, pero a muchos historiadores les gustaría ir más allá y analizar lo que los sociólogos llaman cuestiones «macrosociales», es decir, la relación del patronazgo artístico con otras instituciones sociales y con la situación económica general. Algunos investigadores han intentado responder a estas preguntas sobre el Renacimiento italiano y han dado respuestas diferentes. Los hay que hacen hincapié en los factores económicos, como Roberto Lopez, mientras que otros, como Hans Baron, dan mayor peso a los factores políticos.

A Lopez le interesa sobre todo la historia económica de Génova (su ciudad natal) que contribuyó mucho menos al Renacimiento que Florencia, Venecia o Milán[29]. En su opinión, los siglos XIV y XV fueron un período de recesión económica para Europa en general e Italia en particular. Es consciente de las dificultades que plantea esta teoría de la recesión al punto de vista convencional sobre las precondiciones económicas del Renacimiento. La «superestructura» parece estar desfasada en relación con la «base». Lopez rechaza firmemente cualquier intento de eliminar esta discrepancia sugiriendo que la cultura siempre va rezagada con respecto a la economía.

> El atraso cultural es, como todo el mundo sabe, una expresión ingeniosa y elástica para relacionar hechos que no pueden ser puestos en relación por otros medios. Personalmente dudo de la paternidad de los hijos que nacieron doscientos años después de la muerte de sus padres [...] el Renacimiento [...] se vio condicionado por su propia economía y no por la del pasado.

Lopez invierte el punto de vista tradicional y propone una teoría de «tiempos difíciles e inversión en cultura». Sorprendido por el hecho de que la Italia medieval tuviera una economía boyante e iglesias pequeñas, mientras que la Francia medieval tenía grandes catedrales y una economía menos exitosa, Lopez planteó la hipótesis de que las catedrales absorbieron el capital y el trabajo que pudo haberse puesto al servicio del crecimiento económico. En cambio, los mercaderes del Renacimiento disponían de más tiempo para actividades culturales, al estar menos ocupados. El valor de la cultura se «elevó en el mismo momento en que cayó el de la tierra. Sus réditos aumentaron cuando declinaron las tasas de los intereses comerciales». Volveremos sobre el tema en el capítulo 4, porque no está claro cuán

seria y literalmente debemos entender aquí la noción de «inversión». Lo que sí está claro es que a la teoría que relaciona a la cultura con la prosperidad le ha salido un serio competidor[30].

Hans Baron, un investigador que nació durante la República de Weimar y suscribe los valores republicanos, ofrece una explicación de corte más político. En su estudio sobre Florencia y la «crisis» del primer Renacimiento italiano (1955), pone de manifiesto los importantes cambios de ideas que se produjeron en torno a 1400. «Por entonces, la sociedad civil de las ciudades-estado italianas llevaba existiendo desde hacía muchas generaciones y quizá ya había dado lo mejor de sí misma», lo que negaba cualquier sencilla explicación de corte social sobre el giro intelectual. Lo que Baron nos ofrece es una explicación política, volviendo el tema tradicional de la libertad, tan caro a Shaftesbury, Roscoe y Sismondi, pero haciendo más hincapié en la conciencia de sí y ofreciendo un detallado análisis de los acontecimientos políticos clave. Según Baron, alrededor del año 1400, los florentinos adquirieron conciencia de su identidad colectiva y de las características únicas de su sociedad, lo que les permitió identificarse con las grandes repúblicas de la Antigüedad, Atenas y Roma, y fomentó cambios importantes en su cultura. Explica el surgimiento de la conciencia de sí de los florentinos como una reacción ante la amenaza a la libertad de la ciudad por parte del gobernante de Milán, Giangaleazzo Visconti que intentaba, sin éxito, incorporar a Florencia a su imperio. No hay nada mejor para llegar a ser consciente de los propios ideales que luchar por ellos[31].

El valor de las ideas de Baron y Lopez radica en su contribución al repertorio general, más que en una supuesta superación de análisis anteriores sobre el Renacimiento. La importancia que da Baron a los acontecimientos políticos, por ejemplo, no tiene sentido si no se consideran las estructuras subyacentes. Por ejemplo, ¿por qué se resistió Florencia al ataque de Milán cuando otras ciudades-estado capitularon?

A un nivel más general los métodos macrosocial y microsocial son complementarios más que opuestos y ambos tienen sus peligros y defectos. El método macrosocial corre el riesgo de caer en lo que se ha llamado la «Gran Teoría»: poca información, mucha interpretación y un marco demasiado rígido. En este tipo de análisis se tiende a asumir que «las fuerzas sociales» (que adquieren vida propia) actúan sobre la «cultura» de una forma brutalmente directa. A su vez, el método microsocial corre el peligro contrario, el del hiper-empirismo: más descripciones que análisis, demasiados hechos y poca interpretación[32].

Hoy parecemos defender una aproximación pluralista, que procura comprobar las teorías más generales, viejas y nuevas, y realizar una síntesis general entrelazando estudios empíricos. De hecho, lo que pretendo hacer en este libro es ligar los métodos micro- y macrosocial. No me preocupa, como a la sociología del arte, generalizar los cruces culturales (excepción hecha de las comparaciones y contrastes ofrecidos en las últimas páginas). Tampoco me he centrado excesivamente en lo concreto, como se suele hacer en las monografías históricas. Lo que me interesa en realidad son esencialmente los estilos, actitudes, hábitos y estructuras típicos de

una sociedad concreta durante varias generaciones: Italia en el siglo XV y los inicios del XVI.

Las variaciones regionales, de las que hablaremos en el próximo capítulo, fueron importantes en Italia y lo siguen siendo. Los logros alcanzados por la cultura veneciana en el período citado, por ejemplo, recibieron menos atención de la debida, en parte por motivos circunstanciales. En el siglo XVI, un veneciano (tal vez el patricio Marcantonio Michiel) reunió material sobre las vidas de los pintores, pero este Vasari veneciano no completó una obra que, de hecho, ni siquiera publicó, dejando a la posteridad sin el material necesario para formular argumentos contra al prejuicio toscano de Vasari. Un libro muy similar al de Wackernagel sobre Florencia, escrito a comienzos del siglo XX, está inédito e inacabado. Solo muy recientemente se han comenzado a publicar los suficientes estudios sobre la historia social de las artes venecianas del período como para que podamos hacer comparaciones entre Venecia y Florencia[33]. También se han empezado a publicar estudios sobre las culturas regionales de Milán y Nápoles[34].

He procurado que los florentinos no tuvieran más protagonismo del que les corresponde; de hecho, solo una cuarta parte de los artistas y escritores estudiados en el próximo capítulo proceden de Toscana[35]. Sin embargo, el objetivo principal de este libro no es tanto rectificar desequilibrios regionales o explorar las diferencias culturales existentes en las diversas partes de Italia, como presentar un cuadro general que nos permita medir la variación regional. También he reducido la discusión sobre los cambios del período (en cada sección y en el capítulo 10), dejando así el máximo espacio posible para la descripción y análisis de las estructuras. Lo que quiero explicar es cómo funcionaba lo que podríamos denominar «el sistema del arte» y describir cómo se relacionaba con otras actividades en el seno de la sociedad. En otras palabras, aun siendo pluralista, este estudio no pretende dar toda posible interpretación social del Renacimiento. En todo caso, el análisis social es simplemente un modo más de estudiar las artes.

---

1. Bruni, «Panegyric to the city of Florence», pp. 154, 174.

2. Maquiavelo, *Istorie fiorentini*, libro V, prólogo.

3. Hope, «Vite vasariane». Cfr. Frangenberg, «Bartoli».

4. Vasari, *Life of Masaccio*. Sobre Vasari como historiador, cfr. Gombrich, «Vasari's *Lives*'»; Boase, *Giorgio Vasari*; Rubin, *Giorgio Vasari*.

5. Voltaire, *Essai sur les moeurs*, cap. 118.

6. Shaftesbury, *Second Characters*, p. 129.

7. Hale, *England and the Italian Renaissance*.

8. Burney, *General History*, vol. 2, p. 584.

9. Weisinger, «English origins of the sociological interpretation».

10. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, vol. 1, pp. 285 y ss.; Testa, *Winckelmann*.

11. Herder, *Ideen*, libro 20. Cfr. Berlin, *Vico and Herder*.

12. Hegel, *Philosophy of History*, punto 4, sección 2. Cfr. Gombrich, *In Search of Cultural History*, una crítica dura aunque algo exagerada, y Podro, *Critical Historians*, cap. 2.

13. Marx y Engels, *German Ideology*, p. 430.

14. Plejánov, *Role of the Individual*, p. 53.

15. Gossman, *Basel*, p. 203.

16. Kaegi, *Jacob Burckhardt*, sobre todo el vol. 3; cfr. Baron, «Burckhardt's Civilisation»; Ghelardi, *Scoperta del Rinascimento*; Gossman, *Basel*.

17. Bullen, *Myth of the Renaissance*.

18. Burckhardt, *Reflections on History*, cap. 3.

19. Carta a Bernhard Kugler, 21 de agosto de 1874.

20. Burckhardt, *Beiträge*; de los manuscritos inéditos se habla en la introducción.

21. Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, p. 79. Cfr. Antoni, *From History to Sociology*, cap. 5; Podro, *Critical Historians*, cap. 6, y Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*.

22. Citado en Kaegi, «Das Werk Aby Warburg's», p. 285; Cfr. Bing, «A. M. Warburg»; Gombrich, *Aby Warburg*; Podro, *Critical Historians*, cap. 7; Maikuma, *Begriff der Kultur*; Bredekamp *et al.*, *Aby Warburg*; Galitz y Reimers, *Aby M. Warburg*; Roeck, *Junge Aby Warburg*; Foster, «Introduction».

23. Doren, «Aby Warburg».

24. Sobre Wackernagel, véase la Introducción de Alison Luchs a su traducción de su *World of the Florentine Renaissance Artist*.

25. La introducción de W. K. Ferguson a la edición de 1963 de *Sociology of the Renaissance*, de Martin, ofrece una valoración equilibrada.

26. Meiss, «Review of Antal»; Renouard, «L'artist ou le client?».

27. Gombrich, «Social history of art». De entre los enfoques marxistas posteriores al Renacimiento cabe mencionar el de Batkin, *Italienische Renaissance* y el de Heller, *Renaissance Man*.

28. Gombrich, *Norm and Form*, pp. 35-57; Wittkower, *Born under Saturn*; Dionisotti, *Geografia e storia*.

29. Sobre el Renacimiento en Génova, Doria, G., «Una città senza corte».

30. Lopez, «Économie et architecture» y «Hard times and investment». Cfr. Cipolla, «Economic depression»; Burke, «Investment and culture»; Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art and Economy of Renaissance Florence*; Esch y Frommel, *Arte, commitenza ed economia*.

31. Baron, *Crisis of the Early Italian Renaissance*; cfr. Fubini, «Renaissance historian»; Hankins, «Baron thesis» y *Renaissance Civic Humanism*; Witt *et al.*, «Baron's humanism»; Molho, «Hans Baron's crisis». Cfr. Molho, «Italian Renaissance».

32. Mills, *Sociological Imagination*, caps. 1-3.

33. Logan, *Culture and Society*; Howard, *Jacopo Sansovino*; Rosand, *Painting in Cinquecento Venice*; Foscari y Tafuri, *L'armonia e li conflitti*; Tafuri, *Venice and the Renaissance*; Goffen, *Piety and Patronage*; Humfrey y MacKenny,

«Venetian trade guilts»; King, *Venetian Humanism*; Huse y Wolters, *Art of Renaissance Venice*; Feldman, *City Culture*; Fenelon, *Ceremonial City*; Humfrey, *Venice and the Veneto*.

34. Sobre Milán, Welch, *Art and Authority*; Pyle, *Milan and Lombardy*; Schofield, «Avoiding Rome»; sobre Nápoles, Hersey, *Alfonso II*; Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee*; Atlas, *Music in the Aragonese Court*; Bentley, *Politics and Culture*; Bock, «Patronage standards».

35. Los artistas estudiados fueron seleccionados, región por región, a partir de la selección del Renacimiento italiano de la *Encyclopaedia of World Art*.

Segunda parte

Las artes en su medio

3

Artistas y escritores

Extracción social

Permítasenos comenzar dando por sentado que la habilidad artística y otras habilidades creativas están distribuidas al azar entre la población. En condiciones de igualdad de oportunidades perfectas, la élite cultural, es decir, aquellas personas cuyas habilidades creativas son reconocidas por la sociedad, sería en todos los demás aspectos una simple muestra al azar de la población. Sin embargo, en la práctica nunca es así, pues toda sociedad impide que algunos grupos expresen su creatividad y la Italia del Renacimiento no fue una excepción. En este capítulo analizamos a seiscientos pintores, escultores, arquitectos, humanistas, escritores, «compositores» y «científicos» (descritos para mayor facilidad como «artistas» y «escritores», o «élite creativa») y extraeremos conclusiones de sus biografías colectivas o «prosopografía»[1]. Ha sido algo arbitrario elegir a seiscientos, aunque no más que optar por individuos a los que se menciona en otros estudios sobre el Renacimiento[2].

En este contexto, los términos «arquitecto», «compositor» y «científico» resultan cómodos, pero su uso no está exento de problemas. Fue por esta época cuando surgieron los arquitectos de entre los maestros albañiles[3]. Aunque la palabra *compositore* existía en aquellos años, solía denominarse «músicos» a quienes hoy llamamos compositores. El término «científico» es anacrónico pero muy útil para evitar perífrasis como «escritor sobre física, medicina, etcétera». En cuanto a *artista*, Miguel Ángel usa el término en sentido moderno, pero a principios del siglo XV definía a quien estudiaba en la universidad las siete artes liberales (*infra*, p. 67).

En cierto modo, los artistas y escritores estudiados eran elementos atípicos de la población italiana de la época. Comencemos con el ejemplo más espectacular de esta atipicidad. Una de las «variables» del estudio de estos artistas y escritores parece haber sido casi invariable: el género. De los seiscientos elegidos, solo tres eran mujeres: Vittoria Colonna, Veronica Gambara y Tullia d'Aragona. Las tres eran poetas y vivieron durante la etapa final del período estudiado. Esta desviación no es únicamente italiana o renacentista, y se ha explicado a través de factores psicológicos (la creatividad masculina como reacción ante su incapacidad para parir) o sociológicos (las habilidades de las mujeres se reprimen en una sociedad dominada por los varones). Había muchas menos maestras que maestros, porque lo que esperaba a las artistas era una «carrera de obstáculos»[4].

Es interesante descubrir que, cuando los obstáculos sociales son menos estrictos, sí aparecen artistas y escritoras. Las hijas de artistas, por ejemplo, pintaban a veces. Se dice que Marietta, la hija de Tintoretto, pintaba retratos, aunque no conservamos ninguno que podamos identificar como suyo[5]. Vasari cuenta que Uccello tenía una hija, Antonia, que «sabía dibujar» y se convirtió en monja carmelita. Algunas monjas eran miniaturistas, como Caterina da Bologna, más conocida como santa. En Bolonia también había una escultora activa, Properzia de'Rossi, cuya vida fue escrita por Vasari con referencias apropiadas a otras mujeres similares de la Antigüedad, como Camila o Safo. Solo a finales del siglo XVI adquirieron más visibilidad pintoras que, como Sofonisba Anguissciola y Lavinia Fontana, se hicieron más independientes[6].

En el caso de las escritoras, se ha señalado que, aunque se aprecia una gran confluencia de «talento literario femenino» en las décadas de 1480 y 1490, «no se empezaron a publicar obras literarias de mujeres laicas vivas hasta las de 1530 y 1540»[7]. A los nombres de Vittoria Colonna, Veronica Gambara y Tullia d'Aragona podríamos añadir los de las poetisas Gaspara Stampa, Laura Terracina y Laura Battiferri, seis mujeres que desarrollaron su actividad a mediados del siglo XVI, ya al final del período. Su aparición puede deberse a la creciente importancia de la literatura italiana (en oposición a la latina) y a la apertura de la sociedad literaria. Investigaciones recientes también han demostrado la existencia de un pequeño grupo de mujeres interesadas en el humanismo. Laura Cereta, Cassandra Fedele, Isotta Nogarola y Alessandra della Scala fueron las más importantes de estas damas cultas. Gozaron de cierta atención en su tiempo, pero también hubieron de enfrentarse a las burlas de la sociedad masculina y, puesto que se casaban o se hacían monjas, sus estudios se vieron interrumpidos prematuramente[8]. Las religiosas merecen una mención especial porque la «cultura de convento» de ciudades como Florencia, Roma y Venecia ofrecía la oportunidad de escribir crónicas, actuar en obras de teatro, componer música o declamar en latín, así como de bordar o copiar manuscritos[9].

Pero incluso en el caso de los varones adultos, la élite creativa está muy lejos de ser una muestra representativa. Existe, por ejemplo, un sesgo geográfico. Si dividimos Italia en siete regiones, veremos que el 26 por ciento de esta élite procede de Toscana; el 23 por ciento, del Véneto; el 18 por ciento, de los Estados de la Iglesia; el 11 por ciento, de Lombardía. El 7 por ciento, del sur de Italia; el 1,5 por ciento, de Piamonte, y el 1 por ciento, de Liguria. Otro 7 por ciento procedía de fuera de Italia y carecemos de datos sobre el 5,5 por ciento restante. Si comparamos estas cifras con las de población en estas siete regiones, vemos que cuatro de ellas (Toscana, Véneto, Estados de la Iglesia y Lombardía, en este orden) están sobrerrepresentadas en cuanto al número de artistas y escritores, mientras que las otras tres (de Piamonte a Sicilia) estaban culturalmente subdesarrolladas[10]. Según estos criterios, también es evidente que la Toscana iba muy por delante de las demás.

Se aprecia otra variación regional sorprendente en la proporción de esta élite cultural que se dedicaba a las artes visuales. En Toscana, Véneto y Lombardía predominaban las artes

visuales, mientras que en Génova y el sur de Italia eran más importantes los escritores. En otras palabras, la región en la que uno (y ocasionalmente una) nacía, afectaba no solo a las oportunidades de un individuo para acceder a la élite creativa, sino también al tipo de arte al que se dedicaría[11].

La oportunidad de convertirse en un artista o escritor de éxito (o al menos de formar parte de los selectos seiscientos), también dependía del tamaño de la comunidad en la que se nacía. Aproximadamente un 13 por ciento de los italianos vivían en esas ciudades con una población igual o superior a los diez mil habitantes, de donde procedía al menos el 60 por ciento de la élite.

La reducida contribución de Roma merece un análisis especial. Solo cuatro de nuestros artistas y escritores nacieron en Roma: el humanista Lorenzo Valla, el pintor-arquitecto Giulio Pippi («Giulio Romano»), el escultor Gian Cristoforo Romano y el pintor Antoniazzo Romano. Es verdad que Roma ocupaba el octavo lugar entre las ciudades italianas en este período, pero un 15 por ciento de la élite procedía de Ferrara, que era más pequeña, e incluso la diminuta Urbino contribuyó con el 7 por ciento[12]. La importancia de Roma en el Renacimiento se debió a su papel como centro de patronazgo, atrayendo a individuos creativos de otras partes de Italia[13].

Parece lógico que los arquitectos y escultores procedieran de regiones con abundancia de piedra apropiada para la construcción o la talla. Isaia da Pisa procedía de Pisa, en la Toscana, ciudad cercana a las canteras de mármol blanco de la costa oeste, mientras que cuatro importantes escultores (Desiderio da Settignano, Antonio y Bernardo Rossellino, y Bartolommeo Ammannati) habían nacido en Settignano, un pueblo próximo a Florencia, que también contaba con importantes canteras. La nodriza de Miguel Ángel era la esposa de un cantero, lo que le permitió bromear posteriormente cuando decía haber mamado el amor por la escultura junto a la leche de su nodriza. Lombardía, con el 10 por ciento de la élite cultural, aportó el 22 por ciento de escultores y el 25 por ciento de arquitectos, así como la mayor parte del mejor material. Domenico Gaggini y Pietro Lombardo, fundadores de dinastías de escultores y arquitectos, procedían de un área próxima al lago Lugano. Una tercera región rica, tanto en escultores y arquitectos como en piedra, era Dalmacia, que se encontraba fuera de las fronteras italianas, pero no muy lejos de Venecia, con la que mantenía relaciones económicas. El arquitecto Luciano Laurana y el escultor Francesco Laurana procedían, con toda probabilidad, de la ciudad dálmata de La Vrana, mientras que el famoso escultor Ivan Duknovic era de Trogir, y el arquitecto-escultor Juraj Dalmatinac procedía de Sibenik.

Estos virtuosos dálmatas nos recuerdan la importancia de los artistas y escritores extranjeros que trabajaron en Italia, un total de cuarenta y uno. De ellos, veintiuno eran músicos, sobre todo flamencos, como Guillame Dufay, Josquin des Près, Heinrich Isaac y Adriaan Willaert[14]. Hubo algunos humanistas griegos, sobre todo Janos Argyropoulos, Georgios Gemistos Plethon, y el cardenal Bessarion, así como unos pocos españoles, entre los que figuran el poeta Benedetto Gareth de Barcelona, el pintor valenciano Jacomart Baçó y el

compositor Ramos de Pareja.

Algunos de los artistas y escritores italianos más distinguidos eran, en cierto sentido, extranjeros, es decir, habían nacido fuera de la ciudad donde realizaron la parte más importante de su trabajo. El humanista Leonardo Bruni, famoso por su elogio a la ciudad de Florencia, procedía de Arezzo; el filósofo Ficino, de Figline, en el Valdarno; Leonardo da Vinci, de Vinci, una villa de la Toscana; el humanista Poliziano, de Montepulciano. Giorgio Merula, Giorgio Valla y Marcantonio Sabellico fueron tres humanistas no venecianos que pasaron largos períodos de su vida en Venecia. Los pintores venecianos más famosos no eran venecianos; Giorgione nació en la pequeña ciudad de Castelfranco, y Tiziano, en Pieve di Cadore. Es muy posible que, en tanto que forasteros, no sufrieran la presión de las tradiciones culturales locales y les resultara más fácil desarrollar su capacidad de innovación.

La composición de la élite creativa también demuestra que había discriminación social. Sin embargo, debemos ser prudentes, puesto que desconocemos la ocupación del padre en el 57 por ciento de los casos. Lo que sí sabemos es que el restante 43 por ciento procedía de un medio social bastante restringido. En esa época, la mayor parte de la población estaba compuesta por campesinos o trabajadores agrícolas, pero solo conocemos a siete miembros de la élite cuyos padres procedieran de este grupo social, a dos humanistas, Bartolommeo della Scala y Giovanni Campano, a un escultor-ingeniero, Mariano Taccola y a cuatro pintores, fray Angelico, Andrea del Castagno, Andrea Sansovino y Domenico Beccafumi. De los restantes artistas y escritores, ciento catorce eran hijos de artesanos y tenderos, ochenta y cuatro eran nobles y cuarenta y ocho, hijos de comerciantes y profesionales liberales. De hecho, los artistas solían ser hijos de artesanos y tenderos, mientras que los escritores lo eran de nobles y profesionales liberales; el contraste es, desde luego, muy marcado[15].

Dado que al menos noventa y seis artistas procedían de familias artesanas, puede ser interesante que intentemos subdividir este grupo. Parece claro que la proximidad de la artesanía a la pintura o la escultura daba al hijo del artesano una buena oportunidad de convertirse en artista. En veintiséis de los casos no hubo ningún tipo de conexión con las artes: el padre era, por ejemplo, sastre o vendedor de aves. En otros treinta y cuatro casos hallamos una relación indirecta con las artes: el padre era carpintero, albañil o picapedrero. En los treinta y seis restantes, el artista era hijo de un artista, como por ejemplo Rafael. Es evidente que había familias de artistas. La familia Bellini de Venecia estaba formada por el padre, Jacopo, sus hijos más famosos, Gentile y Giovanni, y su yerno, Mantegna. Ya hemos hablado de la dinastía de los Lombardo, compuesta por el fundador, Pietro, sus hijos Tullio I y Antonio I, así como sus descendientes. En el caso de los Solari, escultores en Milán y otros lugares, hubo al menos cinco generaciones de artistas y cuatro de sus miembros pasaron a formar parte de la élite creativa.

Este elevado número de familias de artistas merece cierta atención. Pensemos en la situación de un artista en la Italia del Renacimiento: un 50 por ciento tenía familiares que trabajaban en el mundo de las artes. En el caso de Masaccio, por ejemplo, su hermano

Giovanni era pintor y tuvo dos hijos, un nieto y un bisnieto que también practicaron este arte. Tiziano tenía un hermano y un hijo que fueron artistas[16]. Tintoretto, aparte de su hija Marietta, tuvo dos hijos artistas.

¿Qué es lo más significativo de estas dinastías de artistas? El científico victoriano Francis Galton citó algunos de estos ejemplos para fundamentar sus puntos de vista sobre la importancia del «genio hereditario»[17]. Sin embargo, el tema tiene una explicación sociológica tan válida como la biológica. En la Italia renacentista, la pintura y la escultura eran negocios familiares, como la venta de comestibles o el oficio de tejedor. Las pruebas sugieren que los padres de algunos artistas esperaban que sus hijos practicaran su mismo oficio; al menos dos de ellos pusieron a sus hijos nombres de artistas de la Antigüedad. El pintor Sodoma llamó a su hijo, muerto prematuramente, «Apeles». El arquitecto Vincenzo Seregni debía acariciar la misma esperanza cuando llamó «Vitruvio» a su hijo, que en este caso sobrevivió, llegando a ser arquitecto como su padre. Las normas de los gremios de artesanos fomentaban los negocios familiares reduciendo las cuotas de acceso a todos los familiares de los maestros artesanos. Para acceder al gremio de pintores de Padua, por ejemplo, los aprendices debían pagar dos liras a menos que fueran hijos, hermanos, sobrinos o nietos de un maestro, en cuyo caso la cuota se reducía a la mitad. A un maestro también se le permitía tomar a uno de sus familiares como aprendiz sin cargo alguno[18]. Las diferencias entre las artes visuales, de un lado, y la literatura y la educación, de otro, dan mayor peso al análisis sociológico de las dinastías artísticas que a la explicación biológica. Aproximadamente la mitad de los artistas que integraban la élite creativa tuvieron familiares artistas. Sin embargo, en el caso de la literatura y la educación, que no estaban organizadas en torno a líneas familiares, la proporción se reduce hasta un 25 por ciento (las cifras exactas son un 48 y un 27 por ciento, respectivamente). La diferencia entre ambos grupos demuestra la trascendencia de las fuerzas sociales.

Esta información sobre los orígenes geográficos y sociales de los artistas es importante porque nos ayuda a explicar por qué florecieron las artes en Italia. No estamos sugiriendo que las fuerzas sociales produzcan grandes artistas, pero sí que los obstáculos sociales pueden frustrar su desarrollo. Si este fuera el caso, podríamos deducir que el arte y la literatura florecieron en aquellos lugares y períodos donde los hombres y mujeres capaces encontraban menos obstáculos. En la Europa moderna, Italia incluida, las personas de talento, en ambos extremos de la escala social, se enfrentaban a dos grandes obstáculos que afectaban a los hijos de los nobles y los campesinos, respectivamente.

En primer lugar, una persona con talento de clase social alta podía no llegar a ser pintor o escultor porque sus padres consideraran que estas ocupaciones manuales o «mecánicas» eran indignas de él. En sus vidas de artistas, Vasari narra diversas historias sobre la oposición paterna. Nos dice, por ejemplo, que cuando el padre de Filippo Brunelleschi se dio cuenta de que su hijo tenía inclinaciones artísticas, se «enojó mucho», porque hubiera querido que su hijo fuese o notario como él o médico como su bisabuelo[19]. Sabemos que Baldovinetti

provenía de una familia de mercaderes y que el joven Alesso llegó a interesarse por el arte «más o menos en contra de la voluntad de su padre, al que le hubiera gustado que siguiera en el negocio familiar». En el caso de Miguel Ángel, hijo de un patricio, Vasari comenta que su padre «probablemente» pensaba que el interés de Miguel Ángel era indigno de una familia tan antigua como la suya. Según un pupilo del artista, el padre y los tíos de Miguel Ángel odiaban el arte y pensaban que era vergonzoso que su hijo y sobrino lo practicase[20].

En el otro extremo de la escala social, los hijos de los campesinos tampoco se convertían fácilmente en artistas y escritores al no poder adquirir la preparación necesaria; eso suponiendo que llegaran a saber que existían tales ocupaciones. El humanista Scala era hijo de un molinero, pero relativamente bien situado. El pintor fray Angelico y el humanista Giovanni Antonio Campano escalaron posiciones sociales como lo hacían los hijos de los pobres: optando por la carrera religiosa[21].

Sabemos qué cuatro hijos de campesinos llegaron a ser artistas, y su historia suena a cuentos populares. Del gran pintor del siglo XIV, Giotto, se nos dice que estaba destinado a pastorear ovejas, pero fue descubierto por el artista Cimabue, que oportunamente pasaba por allí cuando él dibujaba sobre una roca con un trozo de piedra[22]. En el caso de Andrea del Castagno sabemos que «dejó de cuidar los animales de un ciudadano florentino, cuando este lo encontró pintando una oveja sobre una roca y se lo llevó con él a Florencia»[23]. Vasari añade (quizá para adular a su propio patrono) que este ciudadano era miembro de la familia Medici. Vasari nos cuenta una historia similar sobre Domenico Beccafumi, quien fue visto por un propietario de tierras «dibujando con una vara afilada sobre la tierra de un arroyo mientras cuidaba de sus ovejas», que se lo llevó con él a Siena; y otra sobre Andrea Sansovino, quien «cuidaba ganado como Giotto, y pintaba en la arena y sobre el suelo los animales que veía», hasta que fue descubierto y llevado a Florencia, a su vez para recibir formación. Estas reelaboraciones del viejo mito sobre la niñez y la juventud del héroe no deben tomarse demasiado literalmente. Solo ilustran la visión de la época del niño pobre con talento[24]. Pero lo cierto es que tuvo que suceder algo igual de dramático para que estos muchachos se convirtieran en artistas; la vida del arquitecto Palladio, por ejemplo, parece imitar al arte. Hay pruebas documentales de que su padre, un hombre pobre, lo envió como aprendiz a un picapedrero de Padua. El muchacho se fugó y llegó hasta Vicenza, donde el noble humanista Gian Giorgio Trissino, en cuya casa estaba trabajando, descubrió sus habilidades[25].

5. Busto de Filippo Brunelleschi. Catedral de Florencia.

A diferencia de los hijos de nobles o campesinos, los hijos de artesanos no corrían un riesgo tan grande de oposición o frustración, y muchos de ellos pensaban de una manera plástica desde la niñez, cuando veían trabajar a sus padres. La conclusión parece inevitable: para que las artes visuales floreciesen en este período, fue necesario que se diera cierta concentración de artesanos, es decir, un medio urbano. En los siglos XV y XVI, la mayoría de los artistas procedían de Italia y los Países Bajos, las regiones más urbanizadas (sobre los Países Bajos, véase capítulo 10).

El medio más favorable para que surgiesen los artistas parece haber sido una ciudad orientada a la producción artesanal, como Florencia, más que al comercio o los servicios, como Nápoles o Roma. El arte veneciano no alcanzó el nivel del florentino hasta que pasó del comercio a la industria, a finales del siglo XV.

El predominio de hijos de nobles o de profesionales liberales en literatura, humanismo o ciencia, no es difícil de explicar. La educación universitaria era más cara que el aprendizaje artesanal. Parece tan difícil para el hijo de un artesano convertirse en escritor, humanista o científico, como para el hijo de un campesino hacerse artista.

Solo conocemos cinco casos. El humanista Guarino de Verona era hijo de un herrero; el médico Michele Savonarola (padre del famoso fraile), de un tejedor; el padre del poeta Burchiello era carpintero, y los escritores Pietro Aretino y Antonfrancesco Doni fueron hijos de un zapatero y de un fabricante de tijeras respectivamente. En otras palabras, desde el punto de vista social, la élite creativa no era un grupo, sino dos: los que cultivaban las artes visuales eran reclutados en su mayoría de entre los artesanos, mientras que el grupo de los literatos procedía de las clases altas (la mayoría de los compositores, cuyos orígenes sociales raramente conocemos, solían ser extranjeros).

Sin embargo, en el campo de las artes visuales, los innovadores más importantes a menudo eran miembros atípicos de su grupo desde el punto de vista de su origen social. Brunelleschi, Masaccio y Leonardo fueron hijos de notarios, mientras que el padre de Miguel Ángel era patricio. Fueron los forasteros, tanto en sentido geográfico como social, aquellos que tenían menos razones para identificarse con las tradiciones artesanas locales, quienes realizaron las mayores contribuciones a las nuevas tendencias.

Formación

La formación, al igual que la extracción social, sugiere que artistas y escritores pertenecían a dos culturas diferentes: la del taller y la de la universidad[26].

Un documento nos describe al pintor Carlo de Milano como «un doctor en artes», mientras que otro pintor, Giulio Campagnola, era paje en la corte de Ferrara. Sin embargo, en la gran mayoría de los casos, pintores y escultores, recibieron la misma formación que otros aprendices de artesano en talleres (*botteghe*) que pertenecían a gremios de los que también podían formar parte otro tipo de artesanos. Al gremio de pintores de Venecia, por ejemplo, pertenecían asimismo doradores y otros decoradores. A principios del período que nos ocupa se describió, como sigue, el proceso de aprendizaje:

> Primero se estudiaba durante un año para aprender a dibujar sobre un pequeño tablero; luego se ayuda en el taller bajo la tutela de un maestro para formarse en todas las ramas de la profesión y empezar a trabajar el color, calcular las medidas y moler los *gessos* (los fondos blancos utilizados en las pinturas), adquirir experiencia con *anconnas* (tablas sin moldura), modelar, usar la espátula y grabar. Todo esto lleva sus buenos seis años. Luego se aprende a pintar, a aplicar mordientes, a usar pan de oro, a trabajar sobre murales durante otros seis años. Siempre se está dibujando, sin desmayar nunca, tanto en los días de fiesta como en los laborables[27].

Trece años de aprendizaje es mucho tiempo, pero probablemente sea lo que se requiere para alcanzar la perfección. Los estatutos del gremio de pintores de Venecia exigían un mínimo de cinco años de aprendizaje, seguidos de otros dos como oficial, antes de que el candidato

pudiese presentar su «obra maestra» para convertirse en maestro pintor con derecho a abrir su propio taller. Los pintores realizaban gran variedad de tareas en diferentes soportes (tabla, lienzo, pergamino, yeso, e incluso tejidos, cristal o hierro), por lo que no debe sorprendernos que la mayoría empezasen muy jóvenes. Andrea del Sarto tenía siete años cuando comenzó como aprendiz, Tiziano, nueve, y Mantegna y Sodoma, diez. Paolo Uccello ya era uno de los chicos de taller de Lorenzo Ghiberti cuando tenía once años; Miguel Ángel tenía trece cuando era aprendiz de Ghirlandaio, los mismos que Palladio cuando empezó a trabajar como cantero. El trabajo infantil era muy común en la Europa moderna. Desde el punto de vista de sus contemporáneos, Botticelli y Leonardo empezaron tarde, ya que el primero estaba todavía en la escuela con trece años y Leonardo no comenzó su aprendizaje con Verrocchio hasta la edad de catorce o quince años. Los artistas no podían pasar muchos años en la escuela, y es probable que se limitaran a aprender a leer y escribir. La aritmética, que se enseñaba en las llamadas «escuelas de ábacos» se consideraba una materia avanzada dirigida a aquellos que habían de seguir la carrera comercial[28]. Brunelleschi, Luca della Robbia, Bramante y Leonardo, seguramente fueron una excepción entre los artistas al asistir a escuelas de este tipo.

Por lo general, los aprendices formaban parte de la familia extensa del maestro, a quien a veces se pagaba por proporcionarles alimentos, alojamiento e instrucción. El padre de Sodoma pagó la considerable suma de cincuenta ducados por un aprendizaje de siete años (sobre el poder adquisitivo del ducado, ver *infra*, p. 216). En otras ocasiones, en cambio, era el maestro el que daba una paga al aprendiz, incrementándola a medida que el chico se hacía más habilidoso. Por ejemplo, en el contrato de Miguel Ángel con el taller de Ghirlandaio se estipulaba que se le pagarían seis florines el primer año, ocho el segundo y diez el tercero.

El hecho de que en ocasiones los aprendices tomasen el apellido de sus maestros, como sucedía en el Japón del siglo XVIII, nos habla de la importancia que tenía el maestro que había formado al artista. Jacopo Sansovino y Domenico Campagnola no fueron los hijos, sino los pupilos de Andrea Sansovino y Giulio Campagnola, mientras que Piero di Cosimo adoptó el nombre de su maestro, Cosimo Rosselli. De hecho, podemos identificar cadenas completas de artistas, cada uno pupilo del anterior. Bicci di Lorenzo, por ejemplo, enseñó a su hijo Neri di Bicci, y este a Cosimo Roselli, quien a su vez formó a Piero di Cosimo, quien tomó como aprendiz a Andrea del Sarto, quien a su vez instruyó a Pontormo, quien enseñó a Bronzino. Por lo demás, los diferentes estilos individuales demuestran que el sistema florentino de transmisión cultural estaba muy lejos de producir un arte tradicional. También, Gentile da Fabriano tomó como aprendiz a Jacopo Bellini, quien enseñó a sus hijos Gentile (al que puso el nombre de su viejo maestro) y Giovanni (quien tuvo multitud de aprendices, entre los que se suele incluir a Giorgione y a Tiziano).

Solo unos pocos talleres parecen haber desempeñado un papel central en el arte del período: por ejemplo el de Lorenzo Ghiberti, entre cuyos alumnos se contaban Donatello, Michelozzo, Uccello, Antonio Pollaiuolo y posiblemente Masolino; o el de Verrocchio, que no solo contaba con Leonardo da Vinci, sino también con Botticini, Domenico Ghirlandaio,

Lorenzo di Credi y Perugino. Probablemente el taller más importante del período fuera el de Rafael, entre cuyos aprendices y asistentes se encontraban Giulio Romano, Gianfrancesco Penni, Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga y Lorenzo Lotti (al que no debemos confundir con Lorenzo Lotto). En un estudio reciente se habla del estilo de Rafael a la hora de gestionar y dirigir. Miguel Ángel también hacía buen uso de sus ayudantes; sabemos que solo en el proyecto de la Capilla Sixtina trabajaron dieciséis de ellos[29].

El estudio y copia de la colección de dibujo del taller constituía parte importante de la formación de los pintores, pues servía para unificar el estilo de todos y mantener sus tradiciones. Un humanista nos describe este proceso a comienzos del siglo XV: «Cuando los aprendices son instruidos por sus maestros [...] estos les dan una serie de buenos dibujos y cuadros como modelos para su arte»[30]. Estos dibujos eran una parte importante del capital de un pintor y, a veces, se los mencionaba en los testamentos, como ocurre en el caso del redactado por Cosimo Tura de Ferrara en 1471. Comprobamos en el libro de notas hallado en el estudio de Ghiberti que los diseños se cifraban porque se los consideraba secretos comerciales[31].

Es muy posible que, al valorarse más (p. 38, *supra*) el estilo individual, los dibujos del taller perdieran su importancia. Vasari cuenta que el maestro de Beccafumi le enseñó utilizando «los dibujos de ciertos grandes pintores que él tenía para su propio uso, como hacen algunos maestros poco diestros en el dibujo», comentario que sugiere que esta práctica estaba desapareciendo.

Para los humanistas y científicos (y en menor medida para los escritores, puesto que el de «escritor» era un papel desempeñado por aficionados), el equivalente al aprendizaje en el taller era la educación universitaria[32]. A comienzos del siglo XV había trece universidades en Italia: Bolonia, Ferrara, Florencia, Nápoles, Padua, Pavía Perugia, Piacenza, Pisa, Roma, Salerno, Siena y Turín. En este período, la más importante fue la de Padua, donde se educaron cincuenta y dos miembros de la élite cultural, diecisiete de ellos entre 1500 y 1520. El gobierno veneciano, en cuyos territorios se encontraba Padua, favoreció el desarrollo de la universidad incrementando los salarios de los profesores y prohibiendo a los venecianos que estudiasen en otras universidades. Además, exigió una temporada de estudio en Padua como requisito previo para ejercer altos cargos. Al gobierno veneciano le venía bien tener una universidad fuera de la capital. Vivir en Padua era más barato y la prosperidad que aportaban los estudiantes contribuía a asegurar la lealtad de una ciudad dependiente.

Además, Padua también atrajo a estudiantes de otras regiones; de los cincuenta y dos humanistas y escritores que asistieron a sus cursos, aproximadamente la mitad procedía de fuera del Véneto. Quienes se dedicaban a materias científicas (la denominada «filosofía natural» o medicina) se sintieron especialmente atraídos por esta ciudad. De los cincuenta y tres «científicos» incluidos en la élite creativa, al menos dieciocho estudiaron allí[33].

La segunda universidad más popular entre la élite era Bolonia, con veintiséis estudiantes. La universidad de Bolonia era la más antigua de Italia y, tras pasar por una crisis, estaba

renaciendo en el siglo XV. La seguían Ferrara, con doce miembros de la élite y cierta reputación de cobrar poco. Según un estudiante alemán del siglo XVI, Ferrara se consideraba «el refugio del hombre pobre» (*miserorum refugium*)[34], y Pavía al servicio de Milán, como Padua al de Venecia. En Pisa (al servicio de Florencia), Siena, Perugia y Roma estudiaron una media docena de miembros de la élite. Es un placer añadir que dos de ellos (John Hothby y Pablo de Venecia) procedían de Oxford. Desconocemos al resto de sus colegas.

Los estudiantes universitarios eran más jóvenes que los de hoy. El historiador Francesco Guicciardini, que fue a Ferrara a los dieciséis años, es un buen ejemplo. Los alumnos comenzaban estudiando «artes», es decir, las siete artes liberales, que se dividían en las más elementales: gramática, lógica y retórica (el *trivium*), y las más avanzadas: aritmética, geometría, música y astronomía (el *quadrivium*), para luego acceder a una de las tres titulaciones superiores: teología, derecho o medicina. Este currículum medieval tradicional se mantuvo oficialmente durante el período renacentista. Sin embargo, es bien sabido que, en las universidades no siempre se enseñaba ni mucho menos se estudiaba el currículum oficial. Investigaciones recientes sobre las universidades inglesas de los siglos XVI y XVII, basadas en las notas que tomaban los estudiantes, demuestran que se fueron introduciendo extraoficialmente nuevas materias, como historia. No se han realizado estudios equivalentes sobre las universidades italianas, pero cabe suponer que, en la práctica, las denominadas «humanidades» (*studia humanitatis* de donde derivan nuestras «humanidades»), un paquete que incluía historia, retórica, poesía y ética, acabarían desplazando al *quadrivium*[35].

6. «Aprendizaje de un humanista en la universidad», ilustración procedente de C. Landino, *Formulario di lettere di orationi volgari con la preposta,* Florencia.

En cierto modo, los estudiantes universitarios parecían aprendices. La disertación, que convertía al bachiller en «maestro en artes», era el equivalente a la «obra maestra» del artesano. Un maestro en artes tenía derecho a enseñar su arte, lo que equivalía a montar su propio taller. Sin embargo, tanto oralmente como por escrito, se enseñaba y aprendía en latín; una lengua erigida en símbolo de una cultura instruida y aislada. Los espías (*lupi* o «lobos») se aseguraban de que los estudiantes hablaran latín, incluso entre ellos, e imponían multas a quienes rompían la regla. Otra diferencia obvia entre aprendices y estudiantes universitarios era el coste de la formación. Se ha calculado que mantener a un hijo fuera del hogar en la Toscana de comienzos del siglo XV costaba unos veinte florines al año, cantidad suficiente para la manutención de dos sirvientes[36]. Además, los nuevos doctores debían organizar un costoso banquete para los colegas. El doctorado en derecho civil que Guicciardini obtuvo en Pisa en 1505 le supuso un gasto de veintiséis florines. Ni en el «refugio del hombre pobre», Ferrara, mejoraba este aspecto.

Arquitectos y compositores son un caso especial. La arquitectura no se consideraba un oficio independiente y, por lo tanto, no había gremio de arquitectos (formaban parte del de los albañiles) ni contaban con un sistema de aprendizaje. De ahí que los hombres que proyectaron edificios durante este período tuvieran algo en común: todos se habían formado en algún otro arte. Brunelleschi, por ejemplo, se formó como orfebre; Michelozzo y Palladio, como escultores o canteros; Antonio da Sangallo el Viejo, como carpintero, mientras que Leon Battista Alberti era universitario y humanista. Existía la posibilidad de aprender de manera informal. Antonio da Sangallo el Joven, Giulio Romano, Peruzzi y Rafael aprendieron a proyectar edificios en el taller de Bramante en Roma, y la importancia de este para la historia de la arquitectura es comparable a la que tuvo el taller de Ghiberti en Florencia cien años antes. Otros famosos arquitectos, como Tullio Lombardo y Michele Sammicheli, aprendieron el oficio de sus familiares[37].

CON GRATIA ET PRIVILEGIO
Della Illuſtriſsima Signoria di Venetia, & di tutti li Prencipi
Chriſtiani, come ne i loro priuilegi appare.
EFFIGIES ADRIANI WILLAERTI BELGI ANDERLITANI
In Venetia appreſſo di Antonio Gardano. 1559.

7. Grabado que representa a Adriaan Willaert, *Musica nova*, 1559.

Los que hoy denominamos compositores se formaban como intérpretes. Algunos asistieron a escuelas de canto en los Países Bajos, donde habían nacido. Josquin des Près, por ejemplo, fue niño cantor de St. Quentin. El inglés Hothby enseñó música, además de gramática y aritmética, en la escuela catedralicia de Luca, probablemente dedicada a formar niños cantores. Una de las artes enseñadas en las universidades era la música (en este caso, teoría de la música) y varios de los compositores que formaban parte de la élite tenían títulos académicos. Guillaume Dufay era bachiller en derecho canónico y Johannes de Tinctoris doctor en derecho y en teología. Aunque no se enseñaba composición oficialmente, el círculo informal reunido en torno a Joannes Ockeghem en los Países Bajos era el equivalente a los talleres de Ghiberti y Bramante. Alexander Agricola, Antoine Brumel, Loyset Compère, Gaspar van Weerbecke y probablemente también Josquin des Près fueron discípulos de Ockeghem (por mencionar solo a aquellos que trabajaron en Italia). Con este se inicia una suerte de sucesión apostólica de relación maestro-pupilo que liga a los grandes compositores de los Países Bajos con los compositores italianos del siglo XVI y a estos con los compositores alemanes más importantes del XVII. Josquin enseñó a Jean Mouton, quien a su vez tomó a su cargo a Adriaan Willaert, neerlandés que fue a Venecia y enseñó a Andrea Gabrieli, quien, al final del período estudiado, a su vez enseñó a su sobrino Giovanni Gabrieli, que tuvo como alumno a Heinrich Schütz[38].

8. Grabado de Agostino Veneziano representando la «Academia» de Baccio Bandinelli en Roma.

Resumamos lo dicho hasta ahora. En la Italia de aquella época había dos culturas y dos sistemas de aprendizaje diferentes: el manual y el intelectual, el italiano y el latino, el basado en el taller y el universitario. Incluso en los casos de la arquitectura y la música se pueden identificar los peldaños por los que ascendía un individuo en su evolución. La existencia de este sistema dual plantea ciertos problemas a los historiadores del Renacimiento. Si los artistas dejaban de estudiar tan pronto, ¿cómo adquirían esa familiaridad con la Antigüedad clásica que se revela en sus cuadros, esculturas y edificios? ¿Existía el famoso «hombre universal» del Renacimiento fuera de la viva imaginación de los historiadores del siglo XIX?

Los escritores de la época que se referían a las artes eran muy conscientes de la importancia de una educación superior. Ghiberti, por ejemplo, quería que los pintores y escultores estudiasen gramática, geometría, aritmética, astronomía, filosofía, historia, medicina, anatomía, perspectiva y «dibujo teórico»[39]. Alberti también deseaba que los pintores estudiasen artes liberales, especialmente geometría, y humanidades, sobre todo

retórica, poesía e historia[40]. El arquitecto Antonio Averlino, que adoptó el nombre griego de Filarete («amante de la virtud»), recomendaba al arquitecto que estudiase música y astrología «porque en el momento de ordenar y construir algo, debería saber si ha empezado bajo la influencia de un buen planeta y de una buena constelación. También necesita la música para saber cómo armonizar las diversas partes de un edificio»[41]. Según Pomponio Gaurico que, aparte de escribir un tratado sobre la escultura también practicaba el arte, el escultor ideal debía ser «leído» (*literatus*), además de diestro en aritmética, música y geometría[42].

¿Se adecuaban los artistas a este ideal? Se suele decir que muchos recuperaron la educación perdida, al dejar las escuelas a corta edad, en las llamadas «academias» (que seguían el modelo de las sociedades cultas de los humanistas y, en último término, de la Academia de Platón en Atenas), sobre todo en Florencia, centrada en torno a la actividad del escultor Bertoldo; en Milán, con Leonardo da Vinci como protagonista, y en Roma, en el círculo del escultor florentino Baccio Bandinelli, cuyos alumnos fueron representados estudiando a la luz de una vela. Sin embargo, no hay pruebas concluyentes de que los artistas aprendieran formalmente en instituciones como estas hasta la fundación de la Accademia di Disegno de Florencia en 1563, modelo para el sistema académico creado en Francia durante el siglo XVII y en Inglaterra y otros lugares en el XVIII[43].

A pesar de estos datos, no debemos suponer que los talleres de los artistas del Renacimiento carecieran de cultura literaria o humanista. Cuenta la tradición que Brunelleschi sabía mucho de «Sagrada Escritura» y «conocía las obras de Dante»[44]. Algunos artistas poseían sus propios libros; por ejemplo, los hermanos Benedetto y Giuliano da Maiano, escultores florentinos, poseían veintinueve libros en 1498. Más de la mitad eran religiosos, entre ellos la Biblia, una vida de san Jerónimo y un libro de milagros de Nuestra Señora. Entre los libros profanos estaban los de los insignes florentinos, Dante y Boccaccio, así como una historia anónima de Florencia. La Antigüedad clásica estaba representada por una vida de Alejandro y la historia de Roma de Livio. Esta colección revela que los intereses intelectuales de los hermanos tenían una orientación muy tradicional y, con algún añadido de nueva cultura, no eran muy diferentes de los de los mercaderes de comienzos de siglo[45]. Como muestran los inventarios, los artistas que poseían este tipo de libros sentían un claro interés por el pasado clásico en general, no solo por su arte. En el momento de su muerte en 1500, el pintor sienés Neroccio de'Landi poseía varias piezas escultóricas de mármol antiguas, así como cuarenta y tres fragmentos vaciados en escayola[46].

Lo que más destaca en la biblioteca de Benedetto y Giuliano da Maiano es la ausencia de mitología clásica. No hay, por ejemplo, ningún ejemplar de las *Metamorfosis* de Ovidio ni de *La genealogía de los dioses* de Boccaccio. Los artistas que poseían una biblioteca como la reseñada se habrían encontrado más a gusto realizando pinturas y esculturas religiosas que las mitológicas que demandaban algunos patronos. Uno se pregunta si la colección de libros de Botticelli, que era de la misma generación, de idéntico origen social y de la misma ciudad que los Maiano, era muy diferente a la de aquéllos. Si la respuesta fuera negativa, el papel del

patrono o sus consejeros pudo haber sido crucial en la creación de pinturas como *El nacimiento de Venus* o *La Primavera,* y es probable que las conversaciones desempeñaran un papel importante en la educación del artista (*infra,* p. 116).

Conviene situar en el tiempo a esta modesta colección de libros. En 1498, la imprenta llevaba una generación funcionando en Italia. Es poco probable que un artista pudiera haber acumulado veinte manuscritos a comienzos del siglo XV. En cambio, en el siglo XVI las grandes bibliotecas no eran tan raras. Leonardo da Vinci, tachado en su tiempo de «hombre sin cultura» [*omo sanza lettere*]», tenía unos ciento dieciséis libros de su propiedad, incluidas tres gramáticas latinas, algunas obras de los padres fundadores de la Iglesia (san Agustín, san Ambrosio), algo de la literatura italiana de su época (los poemas cómicos de Burchiello y Luigi Pulci, las historias cortas de Masuccio Salernitano) y tratados sobre anatomía, astrología, cosmografía y matemáticas[47].

No debemos convertir a Leonardo en un modelo típico, pero sí contamos con numerosos datos sobre la cultura literaria de los artistas del siglo XVI. El estudio paleográfico de sus obras nos brinda algunas claves. En el siglo XV, los artistas solían escribir como los mercaderes, en un estilo que probablemente se enseñaba en las escuelas de cálculo. Sin embargo, en el siglo XVI Rafael, Miguel Ángel y otros escribían usando el nuevo estilo itálico[48]. Sabemos que algunos de ellos, como Miguel Ángel, Pontormo y Paris Bordone, asistieron a escuelas de gramática. Tanto el pintor Giulio Campagnola como el arquitecto fra Giovanni Giocondo sabían griego y latín[49]. Ciertos artistas adquirieron una segunda reputación como escritores. Son famosos los poemas de Miguel Ángel y Bramante; Bronzino y Rafael también hicieron sus pinitos con la poesía. Cennini, Ghiberti, Filarete, Palladio y el arquitecto boloñés Sebastiano Serlio escribieron tratados sobre las artes. Cellini y Bandinelli escribieron sus autobiografías, mientras que Vasari es más conocido por sus vidas de artistas que por su propia pintura, escultura y arquitectura. Habría que añadir que Vasari fue una especie de puente entre ambos tipos de cultura, gracias a un casual y generoso patronazgo que le permitió recibir una doble educación, humanística con Pierio Valeriano y artística en el círculo de Andrea del Sarto[50].

Estos ejemplos son notables, pero conviene subrayar que en ellos no están incluidos todos los artistas distinguidos. Tiziano, por ejemplo, no está en la lista, y es improbable que supiese latín. De todos modos, estos casos no resuelven el tema del «hombre universal» del Renacimiento. ¿Fue una ficción o una realidad? El ideal de la universalidad formaba parte de la cultura de la época. Uno de los personajes del diálogo, *La vita civile,* escrito por el humanista florentino del siglo XV, Matteo Palmieri, destaca que «un hombre es capaz de aprender muchas cosas y hacerse universal en muchas artes excelentes» (*farsi universale di più arti excellenti*)[51]. Otro humanista florentino, Angelo Poliziano, escribió un tratado corto sobre el conjunto del conocimiento, el *Panepistemon,* en el que se incluían la pintura, la escultura, la arquitectura y la música[52]. Hallamos la más famosa exposición de esta idea en la conocida obra *El Cortesano* (1528), de Baltasar Castiglione, cuyos protagonistas esperan que

el perfecto cortesano sepa luchar y bailar, pintar y cantar, escribir poemas y aconsejar a su príncipe. Pero ¿tenía esta teoría alguna relación con la práctica? Las carreras de Alberti (humanista, arquitecto, matemático e incluso atleta), Leonardo y Miguel Ángel son brillantes ejemplos del hombre universal, mientras que otros quince miembros de la élite cultural, entre ellos Brunelleschi, Ghiberti y Vasari, practicaron tres artes o más[53]. El humanista Paolo dal Pozzo Toscanelli (amigo de Alberti y Brunelleschi) también merece un lugar entre los citados, ya que sus intereses comprendían las matemáticas, la geografía y la astronomía[54].

Aproximadamente la mitad de estos dieciocho hombres universales eran toscanos; los padres de más o menos la mitad de ellos fueron nobles, profesionales liberales o mercaderes, y nada menos que quince de ellos fueron, entre otras cosas, arquitectos. Puede que la arquitectura atrajese a estos hombres universales, o bien que fomentase su aparición. Desde luego, ninguna de estas alternativas sería sorprendente, en la medida en que la arquitectura era un puente entre la ciencia (el arquitecto debe conocer las leyes de la mecánica), la escultura (pues trabajaba con la piedra) y el humanismo (ya que debía conocer el vocabulario clásico de la arquitectura). Aparte de Alberti, la mayoría de estos hombres polifacéticos eran artesanos no especializados, más que aficionados con talento. No parece haber habido mucho contacto entre la teoría y la práctica del hombre universal. El más grande de todos, Miguel Ángel, no creía en la universalidad. Mientras estaba pintando el techo de la Capilla Sixtina escribió a su padre quejándose de que la pintura no era su profesión (*non esser mia professione*). Creaba obras maestras de la pintura, la arquitectura y la poesía, al tiempo que continuaba diciendo que no era más que un simple escultor.

La organización de las artes

Para los pintores y escultores, la unidad fundamental era el taller, la *bottega*, un pequeño grupo de hombres que producían en colaboración una gran variedad de objetos, algo muy distinto al artista individual y especializado de los tiempos modernos[55]. Aunque a veces se establecían divisiones entre pintores de lienzos y de frescos, por un lado, y pintores de muebles por el otro, sabemos que Botticelli pintaba *cassoni* (arcones de boda) y estandartes, Cosimo Tura de Ferrara pintaba arreos de caballos y muebles y al veneciano Vincenzo Catena decoraba *cabinets* y armazones de camas. Hay ejemplos hasta en el siglo XVI, cuando Bronzino pintó la cubierta de un clavicémbalo a petición del duque de Urbino. Para hacer frente a esta gran variedad de encargos, los maestros solían recurrir no solo a aprendices, sino también a ayudantes, sobre todo si trabajaban a gran escala o tenían mucha demanda, como Ghirlandaio, Perugino o Rafael. Parece razonable que Giovanni Bellini empleara al menos dieciséis ayudantes en el curso de su larga vida profesional (entre aproximadamente 1460 y 1516), incluso puede que utilizara muchos más. Contrataban a estos «chicos» (*garzoni*), como se los llamaba sin tener en cuenta la edad, para ayudar en un trabajo determinado y, a veces,

los patronos garantizaban su manutención, como hizo el duque de Ferrara en 1460, cuando contrató a Tura para que pintase una capilla[56]. Los había que trabajaban para el maestro de forma permanente y generalmente estaban especializados en alguna materia. Por ejemplo, en el taller de Rafael (que podríamos describir mejor como «Empresas Rafael»), Giovanni da Udine se centraba en los animales y lo grotesco[57].

A menudo el taller era un negocio familiar. Un padre, como por ejemplo Jacopo Bellini, formaba a sus hijos en el oficio. Cuando Jacopo murió, su hijo mayor, Gentile, se hizo cargo del taller y heredó sus bocetos y encargos. A Gentile le sucedió su hermano Giovanni Bellini, quien a su vez fue reemplazado por su sobrino Vittore Belliniano. Francesco, hermano de Tiziano y su hijo Orazio trabajaban en su taller junto a su sobrino Marco y su primo Cesare[58]. Probablemente trataran a los *garzoni* como a miembros de la familia, e incluso podían llegar a casarse con la hija del maestro, como hicieran Mantegna y otros.

La firma en las pinturas se ha considerado una manifestación del «individualismo renacentista»; sin embargo, se ha argüido que el hecho de que el maestro del taller firmara una obra no significaba que la hubiera pintado él mismo. Incluso podía indicar lo contrario, pues lo que se reconocía era que la obra tenía la calidad de las obras salidas de ese taller[59].

No todos los maestros pintores podían establecer su propio taller. Como otros maestros de artes menores (los tintoreros, por ejemplo), a veces compartían con otros los gastos de alquiler y equipamiento. Por lo general, aunque no siempre, funcionaban como una sociedad comercial, haciéndose cargo entre todos de los gastos y recibos[60]. Giorgione, por ejemplo, era socio de Vincenzo Catena. Una asociación de este tipo ofrecía cierta seguridad en caso de enfermedad o de falta de clientes, y es probable que también llevara aparejada cierta división del trabajo.

9. Giovanni de Udine, relieve en escayola representando el taller de Rafael (detalle). Museos Vaticanos.

Estos hábitos de colaboración permitían a artistas muy conocidos trabajar en las mismas pinturas, a la vez o consecutivamente. Por ejemplo, en los frescos de la capilla Ovetari de Padua trabajaron por parejas cuatro artistas a la vez: Pizzolo con Mantenga, y Antonio da Murano con Giovanni d'Allemagna. Pisanello, por su parte, acabó un cuadro de san Juan Bautista comenzado por Gentile da Fabriano. Esta práctica seguía siendo habitual en el siglo XVI. Pontormo hizo dos pinturas basándose en bocetos de Miguel Ángel, y este accedió a terminar una estatua de san Francisco que había comenzado Pietro Torrigiani. Era un sistema de colaboración que obviamente no fomentaba el surgimiento de estilos individuales, lo que explica su lentísima evolución.

Los talleres de escultura estaban organizados de forma similar a los de los pintores. Donatello era socio de Michelozzo, mientras que las dinastías de Gaggini y Solari constituyen claros ejemplos de negocios familiares.

En este caso, los ayudantes eran todavía más necesarios, ya que las estatuas requerían mucho trabajo. Además, el jefe del taller compraba una pieza de mármol para un encargo y, si se estropeaba (algo de lo que Miguel Ángel se quejaba en sus cartas), se podían tirar por la borda cientos de ducados y se corría el riesgo de no poder demostrar luego al cliente lo que se había gastado y que el gasto había sido necesario. En el taller de Bernardo Rossellino había una considerable división del trabajo, aunque el reparto era «aparentemente arbitrario»[61].

Evidentemente la arquitectura estaba organizada a mayor escala y en ella se daba una división del trabajo más elaborada. Incluso en un palacio relativamente pequeño como Ca D'Oro (que aún puede admirarse a orillas del Gran Canal en Venecia) había veintisiete artesanos trabajando en 1427. Unos eran carpinteros, había dos tipos de maestros albañiles (los que labraban la piedra y los que la colocaban), trabajadores no especializados para acarrear materiales y, quizá, maestros de obras. Coordinar a todo este personal era un problema. Filarete afirmaba que proyectar un edificio era como una danza; todos debían trabajar juntos y a un tiempo. A veces se denominaba a la persona encargada de la coordinación *architetto* y otras *protomaestro* o jefe de los maestros albañiles. Es probable que ambos nombres reflejen dos concepciones distintas de este oficio: la vieja idea del artesano más antiguo y la nueva del diseñador. En cualquier caso se requería mucho trabajo administrativo. Había quien no solo proyectaba el edificio, sino que también tenía a su cargo la contratación y pago a los trabajadores, así como el abastecimiento de cal, arena, ladrillos, piedra, madera, cuerda y otros materiales. Todo este trabajo podía organizarse de diferentes maneras. En Venecia, las compañías constructoras eran pequeñas, porque solo se permitía a cada maestro albañil contratar a un máximo de tres aprendices. Cuando había que construir un gran edificio, la norma era que un empresario (*padrone*) contratase todo el trabajo y luego subcontratara parcelas concretas a otros talleres[62]. San Pedro fue el ejemplo contrario durante las décadas de 1520 y 1530, cuando las obras estuvieron a cargo de un solo taller con una gran cantidad de personal. Contaba con un contable (*computista*), dos topógrafos (*mensuratori*), un secretario (*segretario*), albañiles y otros trabajadores. Filarete recomendaba la contratación de un agente (*commissario*) que mediara entre el arquitecto y los artesanos. Parece que Alberti siguió este sistema y contrató al menos a tres artistas que desempeñaron este papel: Matteo de'Pasti en Rímini, Bernardo Rossellino en Roma y Luca Fancelli en Mantua y Florencia.

Esta división del trabajo ha creado tantos problemas a los historiadores del arte como sin duda se los creó a los diferentes agentes intermediarios. Atribuir responsabilidades personales en el caso de pinturas o esculturas particulares es difícil, pero cuando se trata de edificios es más difícil aún saber si el responsable de un detalle determinado fue el patrono, el arquitecto, el agente, el maestro albañil o el albañil. La dificultad es aún mayor en la época, pues todavía no era una costumbre extendida que el arquitecto diese a sus hombres planos con las medidas exactas. De hecho, muchas de las instrucciones se daban *a bocca*, de palabra[63]. Si sabemos algo de los planes de Alberti es porque no permaneció en Rímini mientras se construía la iglesia de San Francisco, sino que la proyectó por correspondencia, que

conservamos en parte. En una ocasión, parece ser que el agente, Matteo de'Pasti, pensó alterar las proporciones de algunas pilastras, pero Alberti le escribió ordenándole que no lo hiciera. En una carta enviada por Matteo a uno de sus clientes, Sigismondo Malatesta, le explicaba que Alberti había enviado un dibujo de la fachada y de un capitel que habían visto «todos los maestros e ingenieros». El problema era que el dibujo no concordaba completamente con una maqueta en madera que Alberti les había proporcionado previamente. «Espero por Dios que su señoría llegue a tiempo y pueda ver con sus propios ojos la obra». Algo después, otro artesano que trabajaba en la iglesia escribió a Sigismondo pidiéndole permiso para viajar a Roma y hablar directamente con Alberti sobre la bóveda[64].

10. El arquitecto Filarete dando instrucciones a sus aprendices. Puertas de San Pedro, Roma.

El hecho de que la arquitectura fuese una empresa colectiva debió de actuar como freno a la innovación. Como los artesanos aprendían de otros artesanos debían ser fieles tanto a la tradición como a las técnicas. Cuando ejecutaban un diseño que rompía con la tradición, tendían (si no se les supervisaba desde cerca) a «normalizarlo», es decir, a asimilarlo a la tradición de la que el diseñador se estaba apartando deliberadamente. El proyecto de

Michelozzo para el banco de los Medici en Milán fue ejecutado por artesanos de Lombardía siguiendo el estilo local (parte del edificio se conserva en la actualidad en el museo del Castello Sforzesco). La diferencia en las proporciones de los capiteles hechos por artesanos florentinos para Brunelleschi cuando este estaba presente, y cuando se encontraba fuera, en 1430, es un detalle pequeño pero significativo[65].

Parece que hay relación entre el desarrollo de un nuevo estilo arquitectónico y el surgimiento de un nuevo tipo de diseñador: el arquitecto que, como Alberti, no tenía formación de albañil. Para esclarecer esta cuestión podemos realizar un paralelismo con la construcción de barcos. En la Venecia del siglo XV diseñaban los barcos los carpinteros de buque, el equivalente náutico a los maestros albañiles. En el siglo XVI les retó un aficionado. En este caso desempeñó el papel de un Alberti el humanista Vettor Fausto, quien diseñó un barco (botado en 1529) utilizando como modelo un quinquerreme de la Antigüedad[66].

La mayor unidad organizativa a la que pertenecían pintores, escultores y albañiles, aunque no los arquitectos, era el gremio que cumplía varias funciones. Los gremios regulaban las normas de calidad y las relaciones entre clientes, maestros, oficiales y aprendices. Recaudaban el dinero de suscripciones y legados y lo prestaban o daban a los miembros que lo necesitasen. También organizaban las fiestas en honor del patrono del gremio, con servicios religiosos y procesiones. En algunas ciudades, como Milán, los pintores tenían su propio gremio, a menudo bajo la advocación de san Lucas, supuesto autor de un retrato de la Virgen. En otros lugares, los pintores formaban parte de gremios más extensos, como el de los trabajadores del papel en Bolonia, o el de los médicos y boticarios en Florencia (aunque los pintores florentinos tenían su propio gremio: la Compañía de San Lucas)[67].

Para hacernos una idea mejor de las actividades de un gremio, podemos echar un vistazo a los estatutos del siglo XV de uno de ellos: la «fraternidad» o *fraglia* de los pintores de Padua[68]. La directiva del gremio estaba compuesta por un tesorero, dos administradores, un notario y un decano. Había diversas actividades sociales y religiosas en las que era obligatorio participar. Varios días al año el gremio desfilaba en procesión con «nuestro confalón», y se multaba a quienes no asistían. Se organizaban rondas para visitar a los miembros del gremio que estuviesen enfermos, animándoles a confesar y comulgar, y todos aquellos que no asistían a los funerales eran multados. Se daban limosnas a los pobres y a los leprosos. Siempre se socorría a los miembros del gremio que lo necesitasen. Por ejemplo, un maestro pobre tenía derecho a vender uno de sus trabajos al gremio, y el tesorero trataría de venderlo «lo mejor que pudiese (*ut melius poterit*)». Otros gremios prestaban dinero; Botticelli, por ejemplo, recibió un préstamo de la Compañía de San Lucas de Florencia. Los estatutos paduanos exigían a los maestros que mantuviesen a los aprendices al menos tres años, y les prohibían quitar aprendices a otros maestros «con regalos y halagos (*donis vel blandimentis)*». Había normas para la conservación de unos niveles de calidad; los candidatos a maestro eran examinados siguiendo unas prácticas habituales, y se inspeccionaban las casas para detectar «falsificaciones» (*si falsificetur aliquod laborerium*

nostre artis)». La práctica común de llamar a artistas para que evaluasen el trabajo de sus colegas (juicio artístico por pares en el oficio) en caso de disputa con el cliente contribuía asimismo a mantener estos niveles de calidad y unos precios razonables[69]. Por último, hay que mencionar el aspecto restrictivo de las actividades de los gremios. Los estatutos de Padua prohibían a sus miembros vender o dar nada perteneciente al oficio a quienes no formaban parte del gremio. Estipulaban además que no se podía vender en Padua ninguna obra de otro distrito, y solo durante tres días al año se permitía el tránsito de estas obras «forasteras» a través del territorio del gremio.

Al parecer, también en Venecia el gremio o *arte* era territorialista. Cuando Alberto Durero visitó Venecia en 1506, hizo diversos comentarios sobre la suspicacia o sensibilidad de los pintores hacia la competencia: «Me han llevado tres veces ante los jueces, y he tenido que pagar cuatro florines a su gremio»[70]. Se ha sugerido que, cuando el pintor toscano Andrea del Castagno estuvo trabajando en Venecia, a mediados del siglo XV, tuvo que aceptar la supervisión de un artista menos prestigioso, Giambono, simplemente porque este era veneciano[71].

En Florencia los gremios no tenían tanto poder. El gobierno no permitía que obligasen a todos los artesanos a sumarse a ellos. Algunos artistas, como Botticelli, se integraron en los gremios solo al final de sus carreras. De ahí que los «forasteros» pudieran instalarse y trabajar en Florencia. Esta política más liberal, que exponía la tradición local a los estímulos exteriores, puede ayudar a explicar el liderazgo cultural de Florencia.

Escritores, humanistas, científicos y músicos no tenían ni gremios ni talleres. Lo más similar al gremio en su mundo era la universidad (término que significa simplemente «asociación», y que en ocasiones era utilizado en la época para referirse a los gremios de pintores). Sin embargo, comparar a los estudiantes con los aprendices, algo tentador en algunos aspectos, puede inducir a error. La mayoría de los estudiantes no iban a la universidad para formarse como profesores, sino con la intención de acceder a la Iglesia o al Estado. Además, los estudiantes tenían más poder en las universidades que los aprendices en los gremios. Por ejemplo, fue una petición de los estudiantes de la Universidad de Pisa la que consiguió que subieran el sueldo a uno de sus maestros: el científico Bernardo Torni. La universidad no exigía a sus catedráticos que publicaran libros, su labor era estrictamente docente y los libros eran algo secundario.

Pero si los humanistas y científicos tenían sus universidades, los escritores no contaban con ningún tipo de organización. Excepción hecha de unos pocos profesionales denominados *poligrafi*, escribían los soldados, diplomáticos u obispos en su tiempo libre. De ahí que fuera algo más fácil para las mujeres llegar a ser escritoras que dedicarse a la pintura o la escultura. Había, sin embargo, poetas a tiempo completo que vivían de su profesión. Me cuesta usar un término moderno como «profesional», puesto que los cantantes de cuentos o *cantastorie*, improvisadores de poesía épica, como Cristoforo Altissimo (que murió alrededor de 1515), o Bernardo Accolti (1458-1535), que viajaba de corte en corte, eran los supervivientes, en la

Italia renacentista, de una cultura oral que tendemos a asociar con épocas heroicas, como la Grecia homérica[72].

En otras palabras, en la Italia del siglo XV la producción literaria no era aún una industria, pero empezó a serlo a mediados del siglo XVI, como sucedería en Francia e Inglaterra en el siglo XVIII. En cambio, la reproducción de la literatura sí estaba industrializada. Quienes necesitaban libros muy concretos simplemente los copiaban a mano, o pedían a otros que lo hiciesen (como Coluccio Salutati, canciller de Florencia, que pidió al joven humanista Poggio Bracciolini que copiara algunos), no se precisaba una organización formal. Sin embargo, la producción de manuscritos en la Italia de mediados del siglo XV había alcanzado cierto grado de comercialización y normalización. Estaba en manos de los *stationarii,* término con el que se denominaba en aquellos días tanto a los vendedores de libros como a los responsables de *scriptoria:* talleres de producción de manuscritos. El término *stationarius* tenía dos significados, porque la misma persona ejercía dos funciones: la publicación y la distribución al por menor.

El *stationarius* más famoso del Renacimiento fue el florentino Vespasiano da Bisticci, quien se inmortalizó a sí mismo escribiendo biografías de sus clientes. Estas biografías dan la impresión de que existía un sistema de copia de manuscritos muy organizado, que recuerda a la Roma de Cicerón y a su amigo el «editor» Atico. Por ejemplo, Vespasiano explica cómo creó una biblioteca para Cosimo de Medici, contratando a cuarenta y cinco copistas, que fueron capaces de reproducir doscientos volúmenes en veintidós meses. Lo que impresiona en este caso no es la velocidad de los copistas (cinco meses por volumen parece un ritmo bastante lento, a menos que los volúmenes fuesen muy largos o que la calidad fuese inusualmente alta), sino el hecho de que un hombre (o en cualquier caso Cosimo, el gobernante no coronado de Florencia) pudiese ir a un librero y pedir doscientos volúmenes que habrían de ser entregados en dos años. Uno se pregunta cómo estaba organizado el trabajo de los copistas. No sabemos si las obras que tenían mucha demanda eran copiadas por diez o veinte copistas que trabajaban al dictado, o si esta industria se basaba en la externalización del trabajo, de manera que cada copista iba a ver al librero cada cierto tiempo para recoger la vitela y el volumen que debía copiar y volvía a su casa a escribir. Esto último parece más probable, ya que el trabajo de copista era una tarea a tiempo parcial, pagada según las piezas entregadas (por «quinterno», un conjunto de cinco páginas). Aunque había un par de iluminadores trabajando en el taller de Vespasiano, este era demasiado pequeño como para constituir un *scriptorium.* Las cartas enviadas por Vespasiano a los escribas demuestran que copiaban manuscritos para él fuera del taller y que su ocupación principal era la de escribano o sacerdote[73].

A partir del siglo XV, este sistema de copia tuvo que competir con la producción en serie de libros, «escritos» mecánicamente (como se afirmaba a veces en los primeros libros impresos). En 1465, dos clérigos alemanes, Sweynheym y Pannartz, llegaron al monasterio benedictino de Subiaco, pocas millas al este de Roma, e instalaron allí la primera prensa de Italia. Dos años

más tarde se mudaron a Roma misma. Se estima que en cinco años produjeron doce mil volúmenes, un número que Vespasiano solo habría podido alcanzar en ese mismo tiempo contratando a mil copistas. La nueva máquina era, sin duda, un competidor formidable. A finales de siglo se habían establecido unas ciento cincuenta imprentas en Italia. No es sorprendente que Vespasiano, que sentía hacia el nuevo método el mismo desprecio que podía haber sentido un habilidoso conductor de carruajes por los carros sin caballos, cerrara, disgustado, su librería y se retirase a una finca que poseía en el campo para revivir el pasado.

Otros copistas se adaptaron mejor. Algunos llegaron a convertirse en impresores, como Domenico de'Lapi y Taddeo Crivelli, creadores del famoso Ptolomeo de Bolonia en 1477. Los primeros libros impresos imitaban a los manuscritos hasta en la iluminación de las iniciales. Los nuevos impresores siguieron los pasos de los *stationarii*. Al igual que sus predecesores desempeñaban papeles que en el siglo XXI solemos separar: creaban los libros y los vendían. Inventaron una función nueva, la de «editor», relativamente pronto. Los editores publicaban libros con su sello, responsabilizándose de volúmenes que, de hecho, había impreso otra persona. Por ejemplo, en el colofón de la edición ilustrada de las *Metamorfosis* de Ovidio, impresa en Venecia en 1497, figura como impresor Zoare Rosso (también conocido como Giovanni Rabeo) «a instancias de» Lucantonio Giunti. A veces los impresores comerciaban con productos que no eran libros. Después de todo, ¿quién podía asegurar que este nuevo producto no iba a pasar pronto de moda? A finales del siglo XVI, la posibilidad de que esto ocurriera aún preocupaba a los impresores[74].

Los efectos de la invención de la imprenta sobre la organización de la literatura fueron tan diversos como demoledores. En primer lugar, fue un desastre para aquellos copistas y *stationarii* que no estuvieron dispuestos a adaptarse y comenzar una nueva carrera. En segundo lugar, la expansión de la producción de libros permitió la creación de nuevas ocupaciones que contribuyeron a mantener a los escritores creativos. A medida que crecían las bibliotecas se incrementó la necesidad de bibliotecarios y, de hecho, varios miembros de la élite cultural desempeñaron esta tarea. El gramático Giovanni Tortelli fue el primer bibliotecario del Vaticano (para Nicolás V, el llamado «papa humanista») y tras él ocupó el puesto el humanista Bartolommeo Platina. El erudito y poeta Angelo Poliziano fue bibliotecario de los Medici, el historiador y poeta veneciano, Andrea Navagero, lo fue de la Marciana y el filósofo Agostino Steuco, llevaba las bibliotecas de los cardenales venecianos Marino y Domenico Grimani[75].

Otra ocupación nueva relacionada con el crecimiento de la imprenta fue la de corrector de pruebas, provechosa ocupación a tiempo parcial para un escritor o un estudioso[76]. Platina trabajó como corrector para Sweynheym y Pannartz en Roma, mientras que el humanista Giorgio Merula lo hizo para la primera imprenta que se estableció en Venecia, propiedad de Johan y Windelin Speyer. En el siglo XVI, impresores y editores habían empezado ya a pedir a los escritores que preparasen, tradujeran o escribiesen libros: una nueva forma de patronazgo literario que permitió el surgimiento en Venecia del *polígrafo,* o escritor profesional, a

mediados de la centuria. El más famoso de este grupo de profesionales fue Pietro Aretino, quien llegó incluso a poner a la venta sus cartas «privadas». En torno al sol de Aretino giraban pequeños planetas (por no decir «negros» o escritores-fantasma de Grub Street[77] que trabajaban para él), como su secretario Niccolò Franco, Anton Francesco Doni, su amigo y más tarde enemigo Giuseppe Betussi, Lodovico Dolce, Ludovico Domenichi, Girolamo Ruscelli y Francesco Sansovino, hijo de Jacopo, el artista[78].

La casa veneciana Giolito, más centrada en libros populares que eruditos, en una época en que esto era todavía inusual, parece haber sido pionera en el uso de escritores profesionales. Betussi y Dolce estuvieron al servicio de Giolito, preparando, traduciendo, escribiendo y (como señalaban críticos hostiles) plagiando[79]. Sin embargo, el escritor profesional apenas estaba surgiendo a finales del período que estudiamos.

En el caso de la música, estaba organizada la reproducción pero no la producción. Las iglesias tenían sus coros, las ciudades sus tamborileros y flautistas y las cortes a ambos, pero el papel del compositor apenas se reconocía. Aunque la palabra *compositore* aparecía algunas veces, el término más utilizado era el más vago de *musico*, que no permitía diferenciar entre el creador de una melodía y su intérprete[80]. En su época, se consideraba a los cuarenta y nueve compositores que formaban parte de la élite creativa teóricos musicales, cantantes o instrumentistas, como nos recuerdan algunos de sus nombres, por ejemplo Alfonso della Viola y Antonio degli Organi.

Una de las características más importantes de la organización de las artes en los diferentes lugares y épocas es una movilidad posible o necesaria. Sabemos que, en torno al 25 por ciento de la élite cultural viajó mucho. Había quien, al ser lo suficientemente famoso como para recibir invitaciones del extranjero, iba y venía. Fue el caso del pintor Jacopo de'Barbari, quien trabajó en Nüremberg, Naumburg, Wittenberg, Weimar, Frankfurt del Oder y Malinas. Otros en cambio, como Lorenzo Lotto, quien trabajó en Venecia, Treviso, Bérgamo, Roma, Ancona y Loreto, parecen haber viajado porque tenían poco éxito en su lugar de origen. Los arquitectos casi nunca fueron sedentarios. Los humanistas y compositores tendían a moverse más que los pintores y escultores, probablemente porque los primeros prestaban sus servicios en persona, mientras que los segundos siempre podían trabajar en casa y enviar sus trabajos una vez terminados. Pomponio Leto, cuya carrera le llevó no solo a Salerno, Roma y Venecia, sino también a Alemania e incluso a Moscovia, es un buen ejemplo de humanista viajero. No puede competir, sin embargo, con Francesco Filelfo, quien visitó Alemania, Hungría, Polonia y Constantinopla y, en Italia misma, trabajó en Padua, Venecia, Vicenza, Bolonia, Siena, Milán, Pavía, Florencia y Roma. El tema del estudioso errante, subrayado con frecuencia, ha provocado una reacción escéptica. «Probablemente pueda demostrarse», nos dice un historiador, «que por cada humanista viajero, como Aurispa, Panormita o el joven Valla, había otro que permanecía en su lugar de residencia, como Andrea Giuliano, Francesco Barbaro y Carlo Marsuppini»[81]. Sin embargo, si nos centramos en la élite cultural, el balance favorece a los viajeros: cincuenta y ocho frente a cuarenta y tres[82].

También los impresores viajaban bastante; Simon Bevilacqua trabajó en Venecia, Saluzzo, Cuneo, Novi Ligare, Savona y Lyon durante la década de 1506 a 1515. Si los humanistas e impresores solían hacer un viaje anual, los actores, cuentacuentos y vendedores ambulantes de libros (por no hablar de los estudiantes de vacaciones) se desplazaban a diario. Algunos artistas formaban parte de este grupo, pues en un documento se describe al pintor del siglo XV Dario da Udine como *pictor vagabundus*.

Existen otros aspectos importantes de la organización de las artes, a saber, si eran ocupaciones a tiempo completo o a tiempo parcial, profesionales o de aficionados. Ya hemos sugerido que la pintura, la escultura y la música solían ser ocupaciones profesionales a tiempo completo, y la importancia del «auge de artistas profesionales en la Italia del Renacimiento» se ha señalado tanto en estudios antiguos como en otros más actuales[83]. Los escritores, por su parte, solían ser aficionados y escribir a tiempo parcial, mientras que los arquitectos solían practicar otras artes aparte de la arquitectura. Aquellos a los que he llamado «científicos» eran hombres cuya profesión podría describirse como la de «maestro» o «médico» (veintidós de los cincuenta y tres, incluido Giovanni Marliani, más distinguido en física que en medicina). Los estudiosos solían dedicarse a la docencia profesionalmente, y al menos cuarenta y cinco de los ciento setenta y ocho escritores y humanistas de la élite cultural enseñaron en universidades y escuelas o ejercían de tutores privados (Poliziano de Piero, de' Medici; Matteo Bandello, de los Gonzaga). Sin embargo, también hubo algunos aficionados (o, en todo caso, no académicos), como el funcionario Leonardo Bruni, el comerciante Ciriaco de Ancona, el impresor Aldo Manuzio, el estadista Lorenzo de Medici y los nobles Giovanni Pico della Mirandola y Pietro Bembo. Estas excepciones son lo suficientemente numerosas e importantes como para que no nos guste la famosa definición del humanista como profesor de humanidades de Paul Kristeller[84]. Deberíamos añadir, que si bien algunos humanistas, especialmente Vittorino da Feltre y Guarino de Verona, creían que la enseñanza era una vocación, otros la consideraban una condena. «Yo, que hasta hace poco disfruté de la amistad de príncipes», escribía uno de ellos con tristeza en 1480, «he tenido ahora que abrir una escuela por mi mala estrella»[85].

La Iglesia siguió siendo una importante fuente de empleo a tiempo parcial para escritores (veintidós miembros de la élite), humanistas (veintidós más) y compositores (veinte), sin mencionar a siete científicos (como Pablo de Venecia), seis pintores (los más famosos son fray Angelico y fray Bartolommeo) y un arquitecto (fray Giovanni Giocondo de Verona[86]).

Escritores y humanistas también solían desempeñar labores de secretario, pues sus facultades retóricas eran muy apreciadas. Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini y Bartolommeo della Scala fueron cancilleres de Florencia por su habilidad a la hora de escribir cartas persuasivas, los humanistas Antonio Loschi y Pier Candido Decembrio realizaron servicios similares para los Visconti de Milán y los poetas Benedetto Chariteo y Giovanni Pontano fueron secretarios de estado en Nápoles. Otros escritores eran secretarios privados: Masuccio Salernitano, más conocido por su prosa de ficción, fue secretario del príncipe Roberto

Sanseverino, mientras que el poeta Annibale Caro sirvió a varios miembros de la familia Farnese[87].

En ciertos casos, artistas y escritores desempeñaban ocupaciones que poco o nada tenían que ver con el arte o la literatura. El pintor Mariotto Albertinelli fue en algún momento mesonero (como Jan Steen en el Leiden del siglo XVII). Tanto el pintor Niccolò dell'Abbate, como los humanistas Platina y Calcagnini, fueron soldados. Otro pintor, Giorgio Schiavone, vendía sal y queso. El socio de Giorgione, Catena, parece haber vendido medicamentos y especias, mientras que Giovanni Caroto de Verona tenía una botica; esta combinación de arte y drogas puede deberse al hecho de que algunos boticarios vendían los materiales que precisaban los artistas. Los hermanos Fogolino simultanearon su trabajo como pintores con el de espías en Trento a favor de los venecianos. Antonio Squarcialupi tenía una carnicería, al tiempo que tocaba el órgano y componía. Domenico Burchiello era a la vez barbero y poeta cómico. Mariano Taccola era escribano, además de escultor e ingeniero. Los dramaturgos Giovanni Maria Cecchi y Anton Francesco Grazzini eran, respectivamente, mercader de lana y boticario[88]. Del análisis de estas ocupaciones debemos deducir que los artistas y escritores del Renacimiento no gozaban de un alto estatus social.

El estatus de las artes

No está claro de qué estatus gozaban el artista y el escritor. El problema era una de las manifestaciones concretas de la dificultad más general de encajar en la estructura social, a medida que progresaba la división del trabajo, funciones diferentes a las de sacerdote, caballero y campesino (los que rezaban, los que luchaban y los que trabajaban): los «tres órdenes» oficialmente reconocidos en la Edad Media[89]. El estatus del mercader era igual de ambiguo que el del artista. Los italianos, al menos los de algunas regiones, habían ido más lejos que otros europeos en la aceptación social del mercader y del estatus del artista, que parece haber alcanzado allí su máximo nivel. En el análisis que sigue presentamos primero pruebas de su elevado estatus y luego del desprecio del que eran objeto para, finalmente, intentar llegar a una conclusión equilibrada.

Por lo general, los artistas afirmaban que pertenecían o deberían pertenecer a una categoría elevada. Cennini al comienzo del período y Leonardo hacia el final compararon al pintor con el poeta, basándose en la idea de que ambos usaban su imaginación, su *fantasia*. Otro punto a favor del alto estatus de la pintura, muy revelador de la mentalidad renacentista, era que el pintor podía llevar buena ropa mientras trabajaba. Como decía Cennini: «Has de saber que el trabajo sobre tabla es propio de hidalgos, que incluso vistiendo terciopelo podrás pintar lo que quieras». Y según Leonardo: «El pintor se sienta cómodamente ante su obra, vestido como le place y moviendo su brillante pincel empapado en bellos colores... a menudo acompañado por músicos o lectores de bellas obras»[90]. En su tratado sobre la pintura, Alberti aportaba

argumentos recurrentes en la época, tales como que el pintor debe estudiar artes liberales, retórica y matemáticas. También hicieron suyas otras razones en boga durante la Antigüedad, pues Alejandro Magno admiraba al pintor Apeles, y en Roma las obras de arte alcanzaban precios tan altos que los ciudadanos romanos más distinguidos hacían aprender pintura a sus hijos.

Incluso quienes no eran artistas parecen haber aceptado la idea de que los pintores eran algo más que simples artesanos. El humanista Guarino de Verona escribió un poema en honor de Pisanello, el poeta de corte de Ferrara dedicó una elegía en latín a Cosimo Tura y Ariosto alabó a Tiziano en su *Orlando furioso* (más exactamente, insertó esta alabanza en la edición de 1532). San Antonino, arzobispo de Florencia, observó que mientras que en otras ocupaciones el justo precio de una obra dependía esencialmente del tiempo y los materiales empleados, «los pintores exigen, con más o menos razón, que se les pague su salario, no solamente por la cantidad de trabajo, sino en proporción a su aplicación y a su gran especialización en este comercio»[91]. El gobernante de Mantua regaló una casa a Giulio Romano y la escritura de entrega empezaba con una firme declaración del honor debido a la pintura: «Siempre nos ha parecido que la pintura es la más gloriosa [*praeclarissimus*] de entre las artes famosas de los hombres mortales... sabemos que Alejandro de Macedonia no la consideraba poco digna, puesto que deseaba ser pintado por un tal Apeles»[92].

Hubo pintores que consiguieron un alto estatus, según los criterios de la época, tras ser nombrados caballeros o ennoblecidos por sus patrones. Gentile Bellini fue nombrado conde por el emperador Federico III; Mantegna, por el papa Inocencio VIII, y Tiziano, por el emperador Carlos V. El pintor veneciano Carlo Crivelli fue hecho caballero por el príncipe Fernando de Capua; Sodoma, por León X, y Giovanni da Pordenone, por el rey de Hungría. Para el patrono era una forma barata de recompensar los servicios, pero para los artistas era un honor muy real. Algunos pintores obtenían cargos que les conferían tanto estatus como ingresos. Giulio Romano ostentó uno de ellos en la corte de Mantua, mientras que los pintores Giovanni da Udine y Sebastiano del Piombo los ocuparon en la Iglesia (el mote de Sebastiano, «el plomo», hacía referencia a su cargo de guardián del sello). Otros pintores obtuvieron altos cargos civiles. Luca Signorelli fue concejal de Cortona; Perugino, de Perugia; Jacopo Bassano, cónsul de Bassano; Piero della Francesca, fue uno de los regidores de Borgo Santo Sepolcro.

Otros se hicieron ricos. Pisanello heredó sus riquezas, pero Mantegna, Perugino, Cosimo Tura, Rafael, Tiziano, Vincenzo Catena de Venecia y Bernardino Zenale de Treviso parecen haber hecho fortuna con su pintura. La riqueza les dio estatus y los precios que pedían demuestran que la pintura no era algo barato.

El testimonio de Alberto Durero tiene mucho peso. En su visita a Venecia le impresionó que el estatus de los artistas fuera más alto que en su Nüremberg natal, y escribió a su amigo, el humanista patricio Willibald Pirckheimer, diciendo: «Aquí soy un caballero, en casa un gorrón» (*Hier bin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer*)[93]. En el famoso diálogo de

Castiglione, uno de los personajes, el conde Lodovico da Canossa, afirma que el cortesano ideal debería saber dibujar y pintar. Algunos patricios venecianos del siglo XVI, como Daniele Barbaro, sabían hacerlo[94].

Existen pruebas similares sobre el estatus de escultores y arquitectos. El programa de estudios para escultores de Ghiberti, y el de Alberti para arquitectos, indican que estas ocupaciones estaban al mismo nivel que las artes liberales. Ghiberti aconseja a los escultores que estudien diez materias que denomina «artes liberales»: gramática, geometría, filosofía, medicina, astrología, perspectiva, historia, anatomía, diseño y aritmética. Alberti aconsejaba a los arquitectos que construyesen solo para hombres de calidad, «pues tu trabajo pierde dignidad si lo realizas para hombres infames»[95]. La carta de patente emitida por Federigo da Montefeltre, señor de Urbino, a nombre de Luciano Laurana en 1468, declara que la arquitectura es «un arte de gran ciencia e ingenio», y que «se basa en las artes de la aritmética y la geometría, que son las primeras de las artes liberales»[96]. Un decreto papal de 1504, que liberaba a los escultores de la obligación de pertenecer a gremios de «artesanos mecánicos», observaba que los escultores «fueron muy alabados por los antiguos», quienes les llamaban «hombres de estudio y ciencia» (*viri studiosi et scientifici*)[97]. Dedicaron poemas a algunos escultores como Andrea il Riccio de Padua. Otros acabaron siendo nobles. El rey de Hungría, Matías Corvino, no solo hizo noble a Giovanni Dalmata, sino que también le regaló un castillo. Carlos V convirtió en caballeros de Santiago a Leone Leoni y Baccio Bandinelli. El trabajo de Ghiberti le hizo lo suficientemente rico como para comprar una hacienda completa, con mansión, foso y puente levadizo. Otros escultores y arquitectos prósperos fueron Brunelleschi, los hermanos Maiano, Bernardo Rosellino, Simone il Cronaca de Florencia y Giovanni Amadeo de Pavía. Tiziano fue uno de los artistas más ricos. Las casas de los artistas demuestran su estatus ascendente, en particular los palacios de Mantegna y Giulio Romano en Mantua, y el de Rafael en Roma[98].

11. Tiziano, *Retrato de Giulio Romano*.

En ocasiones los compositores del período se comparaban a sí mismos con los poetas. Johannes de Tinctoris, quien tenía impecables credenciales como teórico académico de la música, dedicó su tratado sobre los modos a dos personas que los aplicaban, Ockeghem y Busnois, algo bastante raro, ya que desde el punto de vista tradicional la teoría era el amo y la práctica (tanto composición como ejecución) una simple criada. En la Italia de este período se honró a varios compositores, aunque no es fácil determinar si se debió a sus composiciones o a su virtuosismo en la ejecución (si es que se hacía tal distinción). Los humanistas Guarino de Verona y Filippo Beroaldo escribieron epigramas en alabanza del virtuoso del laúd Piero Bono y se acuñaron varias medallas en su honor. Ficino y Poliziano escribieron elegías sobre la muerte del organista Squarcialupi, mientras Lorenzo de Medici componía su epitafio y en la catedral de Florencia se le erigió un monumento. El hijo del papa León X, Lorenzo, hizo conde al laudista Gian Maria Giudeo, y Felipe el Hermoso de Borgoña hizo lo mismo en el caso del cantante y compositor italiano Marbriano da Orto. Los complejos preparativos que se hicieron para recibir a Jakob Obrecht en Ferrara demuestran la estima en la que le tenía el duque Ercole d'Este. En la corte de Mantua, en tiempos de la hija de Ercole, Isabel, Marchetto Cara y Bartolommeo Tromboncino eran miembros, muy honrados, de un círculo musical. En Venecia, Willaert, maestro de la capilla de San Marcos, murió rico, mientras que la República acuñó medallas en honor de Gioseffe Zarlino, otro maestro de San Marcos, que acabó sus días como obispo[99].

Algunos humanistas también alcanzaron un estatus elevado. En el caso de Florencia, se ha argüido que los humanistas pertenecían a ese 10 por ciento de las familias más importantes. Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Carlo Marsuppini, Giannozzo Manetti y Matteo Palmieri, por ejemplo, eran ricos. Bruni, Poggio y Marsuppini ocuparon el cargo de canciller de Florencia, mientras que Palmieri ocupó algún cargo al menos en sesenta y tres ocasiones, y Manetti tuvo una distinguida carrera como diplomático y magistrado. De los cinco anteriores, tres habían nacido en familias de clase alta, pero Bruni (hijo de un comerciante de trigo) y Poggio (hijo de un boticario pobre) accedieron a ella gracias a sus propios esfuerzos. Los cinco hicieron buenos matrimonios y Bruni, Marsuppini y Palmieri tuvieron espléndidos funerales de Estado[100].

Por si Florencia no fuera un ejemplo típico, puede ser útil que analicemos a veinticinco humanistas nacidos fuera de la Toscana que desarrollaron su actividad durante el siglo XV y comienzos del XVI[101]. De estos veinticinco, al menos catorce tuvieron padres de clase alta, mientras que solo tres tienen un origen claramente humilde (Guarino, Vittorino y Platina). Dos fueron ennoblecidos: Filelfo por el rey Alfonso de Aragón, y Nifo por el papa León X y el emperador Carlos V. Tres fueron famosos profesores universitarios: el abogado Andrea Alciati, el filósofo Pietro Pomponazzi y el crítico literario Sperone Speroni. Los venecianos Ermolao Barbaro y Andrea Navagero tuvieron distinguidas carreras políticas como senadores y embajadores. Angelo Decembrio, Antonio Loschi, Mario Equicola y Giovanni Pontano

llegaron a ocupar altos cargos administrativos y diplomáticos en las cortes de Milán, Mantua y Nápoles. Según criterios mundanos, casi todos ellos parecen haber tenido carreras coronadas por el éxito.

Sin embargo, conviene recordar la otra cara de la moneda. No todo el mundo respetaba a artistas y escritores. Algunos miembros de la élite cultural, cuyos logros han sido reconocidos por la posteridad, tuvieron una vida difícil en una época en la que se esgrimían tres prejuicios sociales contra los artistas. Se decía que su obra implicaba un trabajo manual, que vendían al por menor y que carecían de instrucción.

Según una clasificación del siglo XII, que todavía estaba en vigor en el Renacimiento, pintura, escultura y arquitectura no eran artes «liberales», sino «mecánicas». También eran sucias; un noble no querría ensuciar sus manos usando pinturas. El recurso a la Antigüedad utilizado por Alberti en defensa de los artistas era un arma de doble filo, ya que Aristóteles había excluido a los artesanos de la ciudadanía al ser mecánico su trabajo, mientras que Plutarco afirmaba en su vida de Pericles que ningún hombre de buena familia querría llegar a ser un escultor como Fidias[102]. Las enérgicas protestas de Leonardo contra estos puntos de vista son bien conocidas:

> ¡Situáis a la pintura entre las artes mecánicas! [...] Si la consideráis un arte mecánico porque representa lo que crea la imaginación con ayuda de las manos, la escritura, a la que os dedicáis, que describe lo que se origina en la mente moviendo la pluma con la mano, también lo sería.

Podría haber añadido como ejemplo el arte de la espada, que se maneja asimismo con la mano. Sin embargo, el propio Leonardo compartía este mismo prejuicio contra los escultores: «La labor del escultor es mecánica, el sudor de su rostro se mezcla con el polvo y se convierte en barro, por lo que su cara se vuelve blanca y acaba pareciendo a un panadero»[103].

El segundo argumento utilizado comúnmente contra los artistas era que, al vivir del comercio al por menor tenían el bajo estatus de zapateros y tenderos. Los nobles, en cambio, sentían vergüenza de cobrar por su trabajo. Giovanni Boltraffio, noble y humanista lombardo, que también pintaba, generalmente trabajaba a pequeña escala, quizá porque concebía sus cuadros como regalos para sus amigos, y de hecho en su epitafio se destaca su carácter de aficionado. También en este caso Leonardo replicó a los humanistas: «Si lo llamáis mecánico porque se trabaja a cambio de dinero, ¿no habéis caído en este error... vosotros los primeros? Impartís clases en las escuelas, ¿no iríais adonde os pagasen más?»[104]. En la práctica, se solía distinguir entre los mejores, que estaban a sueldo de un príncipe, y quienes vivían de un taller. Miguel Ángel insistió enérgicamente en esta distinción: «Yo nunca fui un pintor o escultor de esos que abren un taller para ejercer su arte. Nunca lo hice por respeto a mi padre y mis hermanos»[105]. Tras años al servicio de los Medici, Vasari hablaba con desdén, en su vida de Perino del Vaga, de un pintor menor, afirmando que era, «uno de esos que abren un taller y permanecen allí en público, realizando todo tipo de tareas mecánicas».

En tercer lugar se decía que los artistas eran «ignorantes», es decir, que carecían de cierta clase de formación (en teología y los clásicos, por ejemplo) más apreciada que no habían

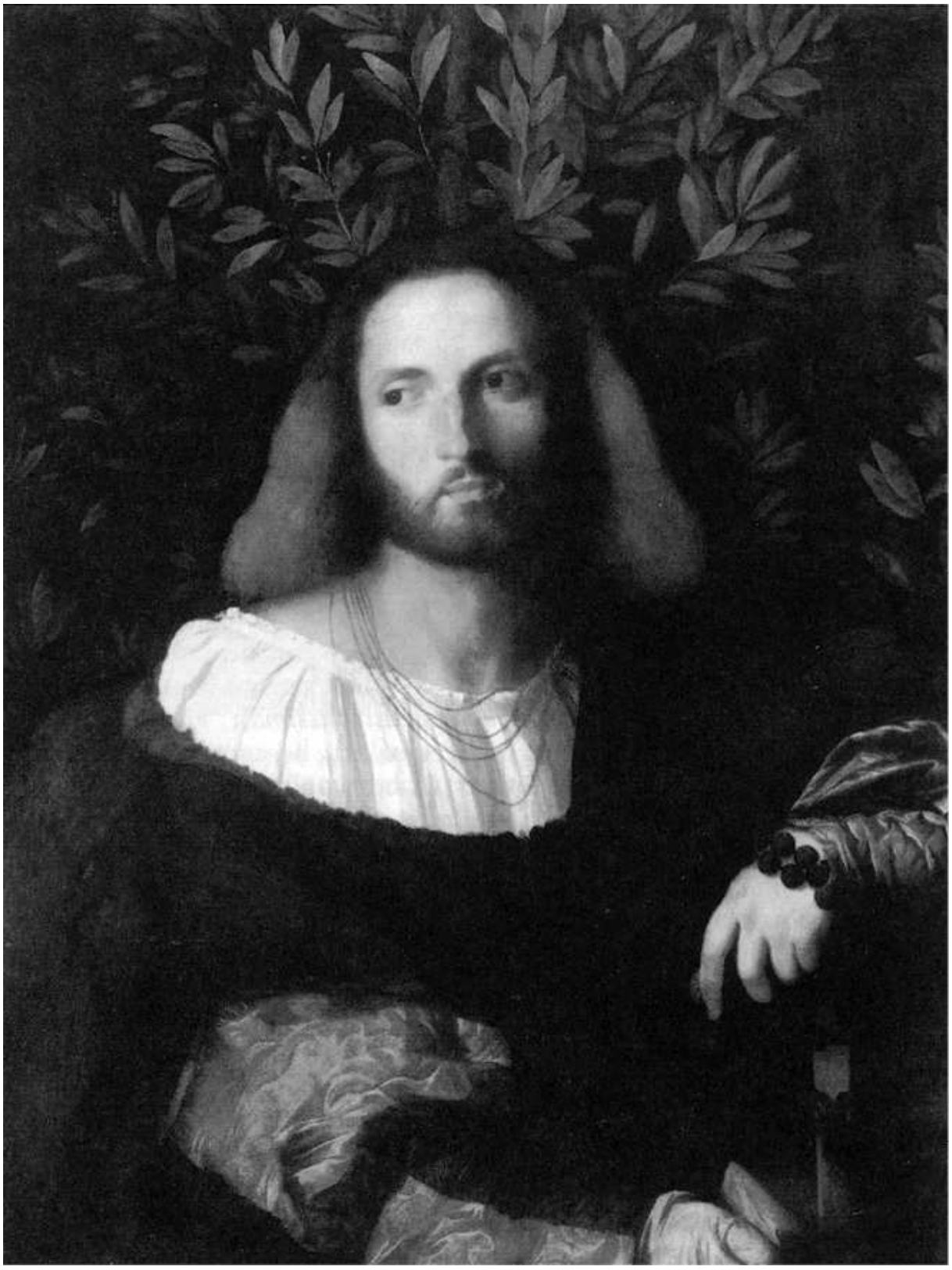
recibido, mientras que sus críticos sí. Cuando el cardenal Soderini trataba de disculpar la huida de Miguel Ángel de Roma (*infra,* p. 112), le dijo al Papa que el artista «había errado por ignorancia. Todos los pintores son como este, tanto en el arte como fuera de él». Es un placer hacer constar que el papa Julio no compartía este prejuicio, sino que replicó rotundamente a Soderini: «¡Tú eres el ignorante, no él!»[106].

Aunque algunos artistas, ya mencionados, se enriquecieron gracias a su arte, muchos siguieron siendo pobres. Su pobreza fue probablemente tanto causa como resultado de los prejuicios contra las artes. El pintor sienés Benvenuto di Giovanni afirmaba en 1488: «Las ganancias en nuestra profesión son escasas y limitadas porque se hace poco y se gana menos»[107]. Vasari defendía un punto de vista similar: «El artista de hoy lucha para saciar su hambre más que para ganar fama, lo que aplasta y entierra su talento, oscureciendo su nombre». Este comentario de Vasari parece ser un alegato especial, pues no casa bien con lo que dice en otros lugares (por no hablar de su propia riqueza). Las palabras de Benvenuto, en cambio, se han extraído de una petición de devolución de impuestos tributaria, que sabía sería comprobada. Lo mismo puede decirse de Verrocchio, que en 1457 afirma en una petición similar que no ganaba ni para calzas (*non guadagniamo le chalze*)[108]. Botticelli y Neroccio de'Landi tenían deudas. Lotto, en una ocasión, se vio obligado a rifar treinta cuadros, y solo fue capaz de colocar siete de ellos.

Tampoco los humanistas hicieron siempre fortuna y fueron tratados con respeto. Se dice que el estudioso griego Janos Argyropoulos llegó a ser tan pobre que se vio obligado a vender sus libros. Bartolommeo Fazio tuvo una carrera con altibajos; fue maestro de escuela en Venecia y Génova y escribano en Luca antes de conseguir un trabajo seguro y bien pagado como secretario de Alfonso de Aragón. Bartolommeo Platina ejerció las más diversas ocupaciones: soldado, tutor privado, corrector de imprenta y secretario, antes de convertirse en el bibliotecario del Vaticano. Angelo Decembrio fue durante un tiempo maestro de escuela en Milán, Pomponio Leto en Venecia y Francesco Filelfo en varias ciudades. Jacopo Aconcio fue escribano, luego secretario del gobernador de Milán y finalmente probó suerte en Inglaterra.

Estos humanistas eran los más distinguidos. Para calcular el estatus del grupo en su conjunto, también debemos tener en cuenta a los menos importantes. Lo ideal sería, si los documentos lo permitieran, realizar un estudio de las carreras de todos los estudiantes de humanidades, pero hasta que no se publique una investigación de este tipo, solo podemos formular hipótesis acerca del estatus de los humanistas. En mi opinión, había una gran diferencia entre unas pocas estrellas y la mayoría, menos exitosa, aunque lo cierto es que, tanto un maestro de escuela de una ciudad pequeña como un empobrecido corrector de pruebas disfrutaban de mejor posición social que un artista próspero pero «ignorante». Los músicos, cuyo bajo estatus fue deplorado por Alberti, se hallaban en la misma situación. Por cada laudista que se veía recompensado por un patrono tan generoso como León X, debía de haber muchos que eran pobres, porque en Italia había pocas cortes y todavía menos cargos

honorables fuera de ellas.



12. Palma el Viejo, *Retrato de un poeta*.

13. Giulio Romano, *Palazzo del Te*, Mantua. Detalle del friso con triglifos descolgados.

Resumiendo, es tentador seguir la senda más cómoda y acabar con una observación tipo «por un lado... y por otro». Sin embargo, podemos formular al menos tres conclusiones más concretas. Como en el caso de la formación, en lo relativo al estatus, la élite creativa se encuadraba en dos tipos de culturas, siendo así que la literatura, el humanismo y la ciencia se respetaban más que la música y las artes visuales. Con todo, elegir las humanidades como carrera suponía un riesgo considerable. Muchos recibían instrucción, pero pocos resultaban elegidos. En segundo lugar, los artistas del Renacimiento fueron un buen ejemplo de lo que los sociólogos llaman «disonancia de estatus». Algunos de ellos alcanzaban una elevada posición social, pero otros no. De acuerdo con algunos criterios, los artistas eran dignos de honores; según otros eran simples artesanos. Hubo, en efecto, nobles y poderosos que respetaron a los artistas, pero otros los despreciaron. La inseguridad natural generada por este desfase en el estatus puede explicar muy bien la susceptibilidad de gente como Miguel Ángel y Cellini. En tercer lugar, el estatus tanto de los artistas como de los escritores fue probablemente más alto en Italia que en cualquier otro lugar de Europa, más alto en Florencia que en otras partes de Italia y más alto en el siglo XVI que en el XV. Cabe representarles como a genios de la melancolía[109]. A mediados del siglo XVI ya no era algo extraordinario que los artistas tuviesen algún conocimiento de humanidades; la distancia entre ambas culturas comenzaba a

reducirse[110]. El surgimiento del término «artista», en una acepción análoga a la actual, simboliza, si no confirma, la movilidad social de pintores y escultores.

La atipicidad social de los artistas

Si el artista no era un artesano común, ¿qué era? Podía imitar el estilo de vida de un noble, modelo apropiado para aquellos dotados de la riqueza, la autoconfianza y la capacidad para comportarse como el *Cortesano* de Castiglione. Vasari describe en sus *Vidas* a diversos artistas, sobre todo del siglo XVI, en estos términos. Rafael, quien de hecho fue amigo de Castiglione, es un ejemplo evidente. Hay más artistas-caballeros, como Giorgione, Tiziano y Signorelli, un pariente de Vasari; Filippino Lippi, descrito como «afable, cortés y un caballero»; el escultor Gian Cristoforo Romano (que aparece en *El Cortesano*) y alguno más entre los que se cuenta, desde luego, el propio Vasari. Aun así, los artistas que adoptaban este papel debían enfrentarse al prejuicio social contra el trabajo manual que acabamos de describir. En este período se creó un tercer modelo (aunque es difícil decir con qué grado de conciencia) para aquellos que no se contentaban con ser artesanos comunes, pero carecían de la educación y el porte necesarios para pasar por caballeros: el modelo del excéntrico o atípico social.

En este punto conviene hacer ciertas distinciones. Vasari y otros han recogido un elevado número de dramáticas historias sobre artistas del período que mataron o hirieron a otros hombres en diversas reyertas (Cellini, Leone Leoni y Francesco «Torbido» de Venecia), o bien se suicidaron (Rosso, Torrigiani). Otros fueron descritos por sus contemporáneos como «sodomitas» (Leonardo, «Sodoma»). No es fácil determinar la importancia de estas historias. Carecemos de pruebas suficientes para decidir si estos artistas realmente fueron como se los describe y, aun cuando lo fueran, no podemos concluir a partir de unos pocos casos que los artistas tuvieran más inclinación a matar a otras personas, a suicidarse o a amar a miembros del mismo sexo que los componentes de otros grupos sociales[111].

Hay una veta mucho más rica de comentarios de la época sobre una significativa forma de excentricidad asociada a los artistas: los hábitos irregulares de trabajo. En una de las historias de Matteo Bandello, que estaba en una buena posición para conocer los hechos, hay una gráfica descripción de la forma de trabajar de Leonardo que hace hincapié en su «capricho» (*capriccio, ghiribizzo*)[112]. Vasari hace unos comentarios similares sobre Leonardo y cuenta una historia en la que el artista justifica ante el duque de Milán sus largas pausas con el argumento de que «los hombres con genio a veces logran más cuando trabajan menos, pues están pensando en invenciones (*inventioni*)». El concepto clave en estas palabras es relativamente nuevo, el «*genio*», que deja de suscitar suspicacia para convertirse en un valor[113]. Los patronos tuvieron que aprender a aceptarlo. En una ocasión el marqués de Mantua, que explicaba a la duquesa de Milán por qué Mantegna no había acabado un trabajo

en el tiempo previsto, comentó con resignación: «Estos pintores suelen tener un toque de fantasía» (*hanno del fantasticho*)[114]. Otros clientes eran menos tolerantes. Vasari decía del pintor Jacopo Pontormo que «lo que más irritaba a otros hombres de él era que solo trabajaba cuando quería, para quien quería y según su propio capricho». Los compositores (o sus patronos) planteaban problemas similares. Cuando el duque de Ferrara quiso contratar a un músico, envió a uno de sus agentes para que viese (y oyese) a Heinrich Isaac y a Josquin des Près. El agente informó: «Es verdad que Josquin compone mejor, pero lo hace cuando le apetece, no cuando se le manda». El duque de Ferrara contrató a Isaac (*infra*, p. 120)[115].

Otros artistas eran excéntricos porque trabajaban demasiado y se olvidaban de todo lo que no fuese su arte. Vasari cuenta algunas de estas historias. Masaccio, por ejemplo, estaba totalmente ensimismado (*persona astratissima*), «habiendo concentrado toda su mente y voluntad en el arte, cuidaba poco de sí mismo y todavía menos de los demás... nunca, bajo ninguna circunstancia, dedicaba un pensamiento a los cuidados y preocupaciones del mundo, ni siquiera a sus vestidos, y no tenía el hábito de pedir a sus deudores que devolvieran el dinero que le debían». Asimismo, Paolo Uccello estaba tan fascinado con la «dulce» perspectiva del arte que «permaneció recluido en su casa, casi como un ermitaño, durante semanas y meses, sin saber casi nada de lo que sucedía en el mundo y sin mostrarse a nadie»[116]. Vasari también nos ofrece un relato muy gráfico de las «rarezas» de Piero di Cosimo, que era despistado, amaba la soledad, no barría su habitación y no soportaba a niños llorando, hombres cantando, campanas tañendo o frailes salmodiando (¿Realmente es tan «extraño» este intento de no distraerse?).

El hecho de que se nos diga que a Masaccio no le interesaba el dinero en la Florencia de principios del siglo XV, no deja de ser peculiar. Al parecer, Donatello despreciaba la riqueza aún más, pues «dicen aquellos que lo conocieron, que guardaba todo el dinero en un cesto colgado del techo de su taller, de modo que cualquiera pudiera coger lo que quisiese cuando quisiera[117]. Esto parece un rechazo consciente de los valores fundamentales de la sociedad florentina. Vasari explica el rechazo de Donatello en una historia acerca de un busto realizado por el escultor para un comerciante genovés, que consideraba excesivo pagar más de medio florín por un día de trabajo.

> Donatello se sintió muy ofendido por esta acusación, se volvió hacia el mercader con rabia y le dijo que él era la clase de hombre que podía arruinar los frutos del trabajo de un año en la centésima parte de una hora. Tras eso, de repente lanzó el busto por la ventana hacia la calle, donde se rompió hecho añicos, y añadió que el mercader había demostrado que estaba más acostumbrado a negociar con judías que con bronces.

Fuera la anécdota de Donatello o de Vasari, la moraleja es clara: las obras de arte no son mercancías ordinarias y los artistas no son artesanos comunes a los que se pague un jornal.

Podríamos recordar lo que dijo el fiscal general a Whistler sobre su *Nocturno* y la respuesta del artista: «Así pues, ¿me pide doscientas guineas por dos días de trabajo?». «No, pido esa cantidad por el conocimiento de toda una vida». En 1878 aún había que defender esta idea, pero en la Italia renacentista ya era una cuestión candente. El arzobispo de Florencia

reconocía, como hemos visto (*supra*, p. 86), que los artistas reivindicaban con cierta justificación que no eran artesanos comunes. Francisco de Hollanda, un portugués del círculo de Miguel Ángel, iba aún más allá al afirmar que «las obras de arte no deben juzgarse por la cantidad de trabajo inútil que conllevan, sino por el valor del conocimiento y la destreza de su creador» (*lo merecimento do saber e da mão que as faz*)117.

Puede que fuera esta idea de que el artista no es un artesano común, la que latiera tras el comportamiento de Pontormo (de nuevo según Vasari) cuando rechazó un buen encargo y después hizo un trabajo por «un precio miserable». De alguna forma, estaba diciéndole al cliente que él era un hombre libre. La excentricidad artística llevaba aparejado un mensaje social.

---

1. Sobre los problemas que surgen por el uso de este método, Burke, «Prosopografie van der Renaissance».

2. Sobre la composición de este grupo, cfr. los nombres marcados con un asterisco en el Índice onomástico. No se hace referencia a los artistas individuales del *Allgemeines Lexikon* de Thieme-Becker, ni a los humanistas comprendidos en el *Biographical and Bibliographical Dictionary* de Cosenza, ni a los músicos del *New Dictionary of Music* de Grove. Tampoco se cita la paginación de las *Vidas* de Vasari, ya que son piezas cortas y existen innumerables ediciones.

3. Ettlinger, «Emergence of the Italian architect». Cfr. Pevsner, «The term “architect”»; Ackerman, «Ars sine scientia nihil est»; Murray, «Italian Renaissance architect».

4. Nochlin, «Why have there been no great women artists?»; Greer, *Obstacle Race*; Parker y Pollock, *Old Mistresses*.

5. Tietze-Conrad, «Marietta, fille du Tintoret» donde se intenta identificar algunos.

6. Niccoli, *Rinascimento al femminile*; Jacobs, *Defining the Renaissance Virtuosa*.

7. Cox, *Women’s Writing in Italy*, p. xiii.

8. Pesenti, «Alessandra Scala»; King, «Thwarted ambitions»; Jardine, «Isotta Nogarela» y «Myth of the learned lady»; Cox, *Women’s Writing in Italy*, pp. 2-17.

9. Lowe, *Nun’s Chronicles*.

10. La Toscana contaba con un 10 por ciento de la población y el 26 por ciento de la élite; el Veneto, el 20 y 23 por ciento; los Estados de la Iglesia, el 15 y 18 por ciento; Lombardía, el 10 y 11 por ciento. Por otro lado, el sur de Italia contaba con el 30 por ciento de la población y solo el 7 por ciento de la élite; Piamonte, con el 10 y 1,5 por ciento; Liguria, con el 5 y el 1 por ciento. Estadísticas solo sobre los escritores en Bec, «Lo statuto socio-professionale», p. 247.

11. Toscana, 60 por ciento visual (95 a 62); el Veneto, 55 por ciento (75 a 62); Lombardía, 70 por ciento (45 a 19); sur de Italia, 58 por ciento no-visual (24 a 17); mientras que entre los genoveses había cuatro humanistas por cada artista.

12. La población de Urbino no pasaba de los 5.000 habitantes, pero entre ellos cabe mencionar a Polidoro Vergil, el matemático Commandino, los compositores M. A. Cavazzoni y su hijo Girolamo y los pintores Genga, Santi y Rafael; el arquitecto Bramante nació cerca de allí.

13. Hall, *Rome*.

14. Bridgman, *Vie musicale*, cap. 7.

15. De entre los padres de pintores, escultores y arquitectos que conocemos, 96 eran artesanos y tenderos y solo 40 nobles, profesionales o comerciantes. De entre los padres de escritores, humanistas y científicos que conocemos, 7 son artesanos y tenderos y 95 nobles, profesionales y comerciantes. Cfr. Bec, «Lo statuto socio-professionale», pp. 248-249.

16. Tagliaferro y Aikema, *Le botteghe di Tiziano*.

17. Galton, *Hereditary Genius*.

18. Gaye, *Carteggio inédito d'artisti*, vol. 2, pp. 43 y ss.

19. Sin embargo, en la biografía de Brunelleschi atribuida a Manetti y escrita unos sesenta años después de los sucesos, se afirma que el padre de Filippo no puso objeción alguna, pues era «un hombre de gran discernimiento».

20. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, p. 24.

21. Sobre Campano, D'Amico, *Renaissance Humanism.*

22. La historia la cuenta Ghiberti, *Commentari*, p. 32, y Vasari le sigue.

23. Frey, *Il libro de Antonio Billi*, pp. 21-22.

24. Kris y Kurtz, *Legend, Myth and Magic*, cap. 2. Cfr. Barolsky, *Why Mona Lisa Smiles*.

25. Puppi, *Andrea Palladio*.

26. Sobre la formación en los talleres, Thomas, *Painter's Practice*; Welch, *Art and Society*, pp. 79-102; Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, pp. 35-46. Cfr. Ames-Lewis, *Intellectual Life*.

27. Cennini, *Libro dell'arte*, p. 65. Cfr. Cole, *Renaissance Artist at Work*, cfr. cap. 2; sobre Florencia, Wackernagel, *World of the Florentine Renaissance Artist*, cap. 12, y Thomas, *Painter's Practice*; sobre Venecia, Tietze, «Master and Workshop».

28. Goldthwaite, «Schools and teachers».

29. Talvacchia, «Raphael's workshop»; Wallace, «Michelangelo's assistants».

30. Gasparino Barzizza, citado por Baxandall, «Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras», p. 183, n. Sobre los dibujos, cfr. Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, cap. 4, y Ames-Lewis y Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*.

31. Prager y Scaglia, *Brunelleschi*, pp. 65ss.

32. Kagan, «Universities in Italy»; Black, «Italian Renaissance education»; Grendler, *Schooling in Renaissance Italy* y *Universities of the Italian Renaissance*; Belloni y Drusi, *Umanesimo ed educazione*.

33. Ha habido una especie de *boom* de estudios sobre las universidades en Italia y otros lugares desde que este libro se publicara por primera vez. Se lo debemos a Verde, *Studio fiorentino*; Schmitt, «Philosophy and Science»; Denley, «Recent Studies on Italian universities» y «Social function of Italian Renaissance universities»; Kagan, «Universities in Italy» y la síntesis de Grenler, *Universities of the Italian Renaissance*. Sobre Padua, Giard, «Histoire de l'université».

34. Rashdall, *Universities of Europe*, vol. 2, p. 54.

35. Kearney, *Scholars and Gentlemen*; Kristeller, *Renaissance Thought*, cap. 1; Denley, «Social function of Italian Renaissance universities»; Grendler, *Universities of the Italian Renaissance*, pp. 199-248.

36. Martines, *Social World*, p. 117.

37. Ackerman, «Architectural practice».

38. Bridgman, *Vie musicale*, cap. 4.

39. Ghiberti, *Commentari*, p.2.

40. Alberti, *On painting; and On Sculpture*, libro III, pp. 94 y ss.

41. Filarete, *Treatise on Architecture*, libro xv, p. 198.

42. Gauricus, *De sculptura*, pp. 52 y ss.

43. Pevsner, *Academies of Art*, cap. 1, ofrece la visión tradicional. Chastel, en *Art et humanisme*, pp. 19 y ss., pone en duda la famosa descripción que hace Vasari de la Academia de Bertoldo. Cfr. Elam, «Lorenzo de'Medici's sculpture garden».

44. Frey, *Il libro de Antonio Billi*, p. 31.

45. Cèndali, *Guiliano e Benedetto da Maiano*, pp. 182 y ss.; Bec, *Marchands écrivains*, cfr. Bec, *Livres des florentins*.

46. Coor, *Neroccio de'Landi*, p. 107.

47. Fumagalli, *Leonardo*; Reti, «Two unpublished manuscripts», pp. 81 y ss.

48. Petrucci, *La scrittura*.

49. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie*; Dempsey, «Some observations»; Bolland, «From the workshop to the Academy».

50. Boase, *Giorgio Vasari*; Rubin, *Giorgio Vasari*, pp. 72-73.

51. Palmieri, *Vita civile*, libro 1, p. 43.

52. Poliziano, *Panepistemon*; Summers, *Michelangelo*, cap. 17.

53. Hablamos únicamente de siete artes: pintura, escultura, arquitectura, escritura, humanismo, ciencia y composición, una clasificación que tiende a reducir la importancia de la élite en vez de a exagerarla. Los dieciocho hombres que practicaban tres artes o más fueron Alberti, Aquilano, Bramante, Brunelleschi, Filarete, Ghiberti, Giocondo, Francesco di Giorgio, Leonardo, Ligorio, Mazzoni, Michelangelo, Alessandro Piccolomini, Serlio, Tebaldeo, Vasari, Vecchietta y Zenale.

54. Santillana, «Paolo Toscanelli and his friends».

55. Cole, *Renaissance Artists at Work*; Thomas, *Painter's Practice* y «Workshop as the space»; Welch, *Art and Society*, pp. 79-101; Comanducci, «Il concetto di "artista"» y «Organizazzione produttiva»; Tagliaferro y Aikema, *Le botteghe di Tiziano*.

56. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 7, 11, 15.

57. Marabottini, «Collaboratori», Burke, «Italian artists».

58. Sobre la persistencia de los talleres familiares en Venecia, Rosand, *Painting in Cinquecento Venice*, pp. 7 y ss.; Tagliaferro y Aikema, *Le botteghe de Tiziano*, pp. 152-191.

59. Tietze, «Master and workshop»; cfr. Fraenkel, *Signature, génese d'un signe*; Matthew, «Painter's Presence».

60. Procacci, «Compagnie di pittori».

61. Schulz, *Sculpture of Bernardo Rossellino*, p. 11; Caplow, «Sculptor's partnerships»; Sheard y Paoletti, *Collaboration in Italian Renaissance Art*. Sobre las canteras, Klapisch-Zuber, *Maîtres du marbre*; Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 2.

62. Wyrobisz, «Attivitá edilizia a Venezia».

63. Manetti, *Vita di Brunelleschi*, p. 77.

64. Ricci, *Tempio malestestiano*, pp. 588 y ss; Wittkower, *Architectural Principles*, pp. 29 y ss.; Chambers, *Patrons and Artists*, pp. 181-183.

65. Saalman, «Filippo Brunelleschi».

66. Lane, *Venetian Ships and Shipbuilders*; Concina, *Arsenale della Repubblica di Venezia*, pp. 108 y ss.

67. MacKenney, «Art e stato a Venezia», «Guilds and guildsmen» y *Tradesmen and Traders*; Motta, «Universitá die pittori».

68. Gaye, *Carteggio inédito d'artisti*, vol. 2, pp. 43 y ss.

69. Conti, «Evoluzione dell artista», pp. 151 y ss.

70. Durero, *Schriftlicher Nachlass*, vol. 1, pp. 41 y ss.

71. Muraro, «Statutes of the Venetian *Arti*».

72. Lord, *Singer of Tales*; Bronzini, *Tradizione di stile aedico*; Burke, «Learned culture and popular culture» y «Oral culture and print culture».

73. Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri*, sobre todo la vida de Cosimo de'Medici; De la Mare, «Vespasiano da Bisticci»; Martini, *Bottega di un cartolaio fiorentino*; Petrucci, «Libro manoscrito»; Richardson, *Manuscript Culture*.

74. Lowry, *World of Aldus Manutius*, sobre todo el cap. 1; Zeidberg y Superbi, *Aldus Manutius and Renaissance Culture*; Tenenti, «Luc Antonio Giunti».

75. Branca, *Poliziano e l'ummanesimo della parola*; Petrucci, «Biblioteche antiche».

76. Trovato, *Con ogni diligenza*; Grafton, *Culture of Correction*.

77. Referencia a una calle de Londres (actualmente Milton Street) habitada antiguamente en su mayor parte por escritores y redactores que se ganaban la vida realizando las tareas más desagradecidas y tediosas del quehacer literario [Nota del Editor].

78. Bareggi, *Mestiere di scrivere*; Larvaille, *Pietro Aretino*; Grendler, *Critics of the Italian World* y «Francesco Sansovino».

79. Quondam, «Mercanzia d'honore».

80. Bridgman, *Vie musicale*, cap. 2.

81. Martines, *Social World*, p. 97.

82. De los 103 humanistas pertenecientes a la élite podemos catalogar a 14 como extremadamente sedentarios, a 29 como bastante sedentarios, a 12 como bastante itinerantes y a 46 como extremadamente itinerantes, siendo así que contamos con 2 individuos de la muestra que nos resultan desconocidos. Sobre los humanistas itinerantes en Venecia, cfr. King, *Venetian Humanism*, pp. 220 y ss.

83. Wittkower, «Individualism in art and artists»; Wittkower y Wittkower, *Born under Saturn*; Kempers, *Painting, Power and Patronage*.

84. Kristeller, *Renaissance Thought*, cap. 1, una estupenda reacción contra ciertas concepciones del humanista extremadamente vagas.

85. Dionisotti, *Geografia e storia*.

86. Sobre los humanistas como secretarios en Venecia, King, *Venetian Humanism*, pp. 294 y ss.

87. En «Culture et politique», Plaisance ponía en duda que Grazzini ejerciera de boticario.

88. Duby, *Three Orders*; Niccoli, *Sacerdoti*.

89. Cennini, *Libro dell'arte*, vol. 2; Leonardo da Vinci, *Literary Works*, p. 91.

90. Gilbert, «The archbishop and the painters».

91. Hartt, *Guilio Romano*, doc. 69.

92. Durero a Pirckheimer, 13 de octubre de 1506, *Schriftlicher Nachlass*, vol. 1, pp. 41 y ss.

93. Castiglione, *Cortegiano*, libro 1, cap. 49; sobre Barbaro, L. Dolce, *Aretino*, pp. 106 y ss.

94. Ghiberti, *Commentari*, p. 2.

95. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 104.

96. Steinmann, *Sixtinische Kapelle*, vol. 2, p. 754.

97. Conti, «Evoluzione dell'artista», pp. 206 y ss.

98. Anthon, «Social status of Italian musicians»; Bridgman, *Vie musicale*, cap. 2; Lowinsky, «Music of the Renaissance as viewed by Renaissance musicians».

99. Martines, *Social World*, un estudio sobre 45 humanistas a lo largo del período 1390-1460.

100. Estos son los veinticinco: Andrea Alciati, de Alzate en Lombardía; Ermolao Barbaro, de Venecia; Filippo Bertoaldo, de Bolonia; Flavio Boindo, de Forli, en los Estados Papales; Angelo Decembrio, de Lombardía; Mario Equicola, de Caserta; Bartolommeo Fazzio, de La Spezia, en Liguria; Francesco Filelfo, de Tolentino, cerca de Ancona; Guarino Veronese; Pomponio Leto, de Lucania; Antonio Loschi, de Vicenza; Pietro Martire d'Anghiera, de Lombardía; Andrea Navagero, de Venecia; Agostino Nifo, de Calabria; Antonio Panormita, de Palermo; Giovanni Pico della Mirandola; Bartolommeo Platina, de Cremona; Pietro Pomponazzi, de Mantua; Giovanni Pontano, de Ponte, en Umbría; Sperone Speroni, de Padua; Giorgio Valla, de Piacenza; Lorenzo Valla, de Roma; Maffeo Vegio, de Lodi; Pietro Paolo Vergerio el mayor, de Capodistria, y Vittorino da Feltre, del Véneto.

101. Mondolfo, «Greek attitude».

102. Leonardo da Vinci, *Literary Works*, p. 91.

103. *Ibid*.

104. Miguel Ángel, *Carteggio*, 2 de mayo de 1548.

105. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, p. 45.

106. Coor, *Neroccio de'Landi*, p. 10.

107. Mather, «Documents».

108. Zilsel, *Entstehung des Geniebegriffes*.

109. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie*; Dempsey, «Some observations».

110. Wittkower y Wittkower, *Born under Saturn*; Zanrè, *Cultural Non-Conformity*.

111. Bandello, *Novelle*, novela 58, dedicación.

112. Zilsel, *Entstehung des Geniebegriffes*; Klibansky *et al.*, *Saturn and Melancholy*.

113. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 61.

114. Straeten, *Musique aux Pays-Bas*, p. 87.

115. Masaccio murió en 1428, Ucello en 1475. Puede que Vasari se enterara de sus asuntos a través de la tradición oral en Florencia, pero en el caso de Masaccio habría tenido que ser más de cien años antes del suceso. Cada lector debe decidir la confianza que le inspira la información transmitida oralmente durante este período.

116. El relato más conocido es el de Vasari, pero yo cito una versión que se manejaba cincuenta años más cerca de la época de Donatello: Gauricus, *De sculptura*, p. 53.

117. Hollanda, *De pintura antigua*, tercer diálogo, p. 59.

4

Patronos y clientes

> ¿Por qué crees que hubo tal cantidad de hombres tan capaces en el pasado, si no es porque los príncipes los honraron y trataron bien?
>
> Filarete, *Trattato di Architettura*

> No puedo vivir bajo las presiones de los patrones, y mucho menos pintar.
>
> Miguel Ángel, *Carteggio*

Los sistemas de patronazgo difieren entre sí, y por ello puede resultar útil distinguir entre cinco tipos principales. Primero está el sistema doméstico, en el que un hombre rico acoge en su casa al artista o escritor durante varios años, le da comida, hospedaje y regalos, y a cambio espera ver cubiertas sus necesidades artísticas y literarias. En segundo lugar tenemos el sistema de encargo, en el que de nuevo se establece una relación personal entre el artista o el escritor y su patrono («cliente» puede ser en este caso un término más exacto), pero esta es temporal y se extingue tras la entrega de la pintura o el poema. En tercer lugar está el sistema de mercado, en el que el artista crea un «producto» y luego trata de venderlo, bien directamente al público, bien a través de un tratante. Este sistema estaba surgiendo en Italia durante el período estudiado aunque aún predominaran los dos primeros tipos. Hay un cuarto y quinto tipo que no existían todavía: el sistema de academia (control gubernamental a través de una organización compuesta por escritores y artistas acreditados), y el sistema de subvenciones (en el que una fundación ayuda a individuos creativos, pero no formula ninguna exigencia acerca de su producción[1]).

En este capítulo trato dos problemas. Primero, pretendo descubrir qué tipo de personas hacían encargos a los artistas y por qué lo hacían y, segundo, quiero valorar en qué medida era el patrono o cliente, más que el artista o el escritor, quien determinaba la configuración y el contenido del trabajo. Lo que late en el fondo es esa cuestión más elusiva a la que aluden los epígrafes anteriores: ¿El sistema de patronazgo alentó o desalentó a artistas y escritores? En otras palabras, ¿el Renacimiento en Italia surgió gracias a este sistema o a pesar suyo?[2].

¿Quiénes eran los patronos?

Cabe clasificar a los patronos de diversas formas. La división entre clérigos y seglares es

simple pero útil, al menos en una primera aproximación, pues nos permite comparar (por ejemplo) a los monjes de San Pedro en Perugia, para quienes Perugino pintó un altar de la Ascensión, con Lorenzo de Pierfrancesco de Medici (no el famoso Lorenzo, sino su primo), para quien Botticelli pintó *La Primavera*. La Iglesia fue el patrono tradicional de las artes, lo que explica el predominio de pinturas religiosas en Europa durante un largo período que abarca desde el siglo IV hasta aproximadamente el XVII. Sin embargo, es probable que la mayoría de las pinturas religiosas de la Italia del Renacimiento las encargaran seglares. Estos podían mandar hacer la pintura para una iglesia (para la capilla familiar, por ejemplo), como Palla Strozzi, que pidió a Gentile da Fabriano que pintase su *Adoración de los Magos* para colgarla en la capilla de los Strozzi en la iglesia de Santa Trinidad, en Florencia. También podían encargarlas para colocarlas en sus casas. Es lo que hicieron los Medici, por ejemplo, como sabemos por el inventario de los bienes de su palacio[3]. Del mismo modo que los laicos pedían cuadros religiosos, los clérigos encargaban pinturas de temática laica, como el *Parnaso* que pintó Rafael para el papa Julio II en el Vaticano. Sería interesante saber si los laicos se inclinaban más a pedir trabajos de índole secular, o si la secularización gradual de las pinturas reflejaba una secularización del patronazgo, pero carecemos de pruebas suficientes como para responder a esta pregunta.

Una segunda forma de clasificar a los patronos es distinguiendo entre público y privado. El patronazgo gremial en la Florencia de comienzos del siglo XV es particularmente bien conocido. El gremio de la lana (el *Arte della Lana*) era el responsable de la conservación de la catedral y hubo de encargar nuevas obras de arte: una estatua del profeta Jeremías a Donatello y una de David a Miguel Ángel. El gremio del paño, la *Calimala*, era responsable del Baptisterio, y fue este gremio el que encargó a Ghiberti sus famosas puertas. Los gremios menores y mayores situaron estatuas en la fachada de la iglesia de Orsanmichele; el *San Jorge* de Donatello, por ejemplo, fue un encargo de los armeros[4]. Los gremios se interesaban tanto por pinturas como por esculturas. En 1433, el gremio del lino pidió a fray Angelico una *Madonna* para su sede[5].

Otra clase de patronazgo corporativo, todavía más importante si tenemos en cuenta el período completo y toda Italia, fue el ejercido por las hermandades religiosas[6]. La hermandad era, de hecho, un club social y religioso, generalmente vinculado a una iglesia concreta, que podía llevar a cabo obras de caridad o funcionar como un banco. El patronazgo de las hermandades venecianas, conocidas como *scuole*, fue particularmente generoso. Las grandes pinturas de santa Úrsula, pintadas por Carpaccio en la década de 1490, se proyectaron para la sede del gremio advocado a la santa, un grupo pequeño del que formaban parte hombres y mujeres, nobles y plebeyos[7]. Aún más importante fue el patronazgo de las seis *scuole grandi*, incluida la de San Juan Evangelista, para la que Gentile Bellini pintó varios cuadros de gran tamaño, y la de San Roque, en cuya sede aún pueden contemplarse los cuadros de Tintoretto. De hecho, gastaban tanto en edificios y celebraciones que suscitaron las críticas de sus contemporáneos, quienes consideraban que toda esa magnificencia era a expensas de la

caridad, el propósito original de estas organizaciones[8].

Como nos recuerdan las pinturas de Vecchietta y Battista Dossi [14 y 15], el patronazgo de las hermandades no fue importante solo en Venecia, sino en toda Italia. Fue una hermandad la que encargó *La Virgen de las Rocas* a Leonardo, la de la Concepción de la Virgen de la iglesia de San Francisco de Milán. La hermandad del Corpus Christi de Urbino encargó la *Institución de la Eucaristía* a Justo de Gante, y *La profanación de la Hostia* a Uccello. Estas organizaciones han sido fundamentales en la historia del arte al permitir que personas, que no tenían los medios suficientes como para encargar individualmente obras artísticas, se convirtieran en patronos. Sería interesante conocer las discusiones que se producían antes de elegir a un artista o tema concretos. Es curioso que, en 1433, la Comisión de las Obras de la catedral de Florencia (los *Operai del Duomo*) delegara su autoridad para que una persona fijase los detalles de un encargo hecho a Donatello.

¿Se debió a que la Comisión fue incapaz de ponerse de acuerdo? ¿Acaso los grupos tenían gustos más conservadores que los individuos, como ha venido sucediendo en los dos últimos siglos, o pecamos de anacronismo al creerlo?

El Estado, ya fuese una república o un principado, era otro tipo de patrono corporativo. Fue la Signoria, el gobierno de Florencia, la que encargó la *Batalla de Anghiari* a Leonardo, así como la *Batalla de Castina*, realizada por Miguel Ángel. En Venecia existía el cargo oficial de *Protho*, o arquitecto de la República (que ocupó Jacopo Sansovino, entre otros), y un cargo semioficial de pintor de la República (ofrecido a Durero en una ocasión y desempeñado por Giovanni Bellini y por Tiziano)[9].

Sin embargo, un solo pintor no podía realizar todos los encargos del Estado. En 1495 trabajaban nueve pintores, entre los que se contaban Giovanni Bellini y Alvise Vivarini, en las escenas de batallas que iban a decorar el Salón del Gran Consejo del palacio del Dogo. Los documentos que hacen referencia a una escena de batalla realizada por Tiziano en ese mismo lugar, muestran claramente los problemas que surgían cuando era una junta la que desempeñaba el patronazgo. En 1513, Tiziano solicitó al Consejo de los Diez que le permitiesen pintarla con la colaboración de dos ayudantes. Una resolución del Consejo aceptó la petición (diez votos frente a seis); Bellini protestó. En marzo de 1514, el acuerdo fue revocado (catorce votos a uno) y los ayudantes dejaron de figurar en nómina; Tiziano protestó. En noviembre, la revocación fue anulada (por nueve votos a cuatro) y los ayudantes volvieron a aparecer en nómina. Entonces se informó de que se había gastado el triple del dinero previsto y se cancelaron todos los acuerdos. Tiziano accedió a contar con solo un ayudante y su oferta fue aceptada en 1516, pero en 1537 la obra aún no se había acabado[10].

14. Lorenzo Vecchietta, *San Bernardino de Siena* (detalle).

15. Battista Dossi, *Virgen con santos y la Cofradía*.

Los patronos no procedían exclusivamente de las élites sociales y políticas, sino de los círculos sociales más diversos. La arquitectura y las esculturas solían ser caras, pero el análisis de los testamentos demuestra que había comerciantes y artesanos que encargaban capillas[11]. Nos consta asimismo que personas de ingresos modestos encargaban pinturas. La documentación que conservamos se refiere mayormente al patronazgo de clase alta, porque sus documentos tienden a conservarse mejor. Sea como fuere, tenemos registros de los encargos realizados por mercaderes, tenderos, artesanos e incluso campesinos.

Pensemos en el ejemplo de los retratos [16 y 17]; solía haber muchos de mercaderes. Uno de los que ha sobrevivido fue, por ejemplo, el *Orazio Lago* de Leandro Bassano y el retrato de *Paolo Vidoni Cedrelli* realizado por Battista Moroni. Lorenzo Lotto apuntó en sus libros de contabilidad los nombres de cinco hombres de negocios a los que había retratado: «un mercader de Ragusa», «un mercader de Lucca», «un tratante de vinos», etcétera. Lotto también pintó a un cirujano de Treviso (por entonces se consideraba a los cirujanos poco más que barberos y su estatus social era muy bajo), así como un retrato del «Maestro Ercole, zapatero» que no le pagó en dinero sino en especie[12]. De ahí que lo más probable es que el famoso cuadro de Moroni, que representa a un marinero y aún puede contemplarse en la National Gallery de Londres, sea un retrato y no, como se creía hasta ahora, pintura de género.

Volvamos al caso de la pintura religiosa. Vasari hace referencias casuales a artesanos, clientes suyos, como el mercero y el ebanista que encargaron vírgenes a Andrea del Sarto o el marinero que realizó su primer encargo a Pontormo. En el testamento de un trabajador agrícola que vivía cerca de Perugia se destinan diez libras al pago de un Cristo a *Maestá* que quería colgara sobre su tumba[13]. La gente corriente también encargaba exvotos (de los que hablamos en la p. 134). Lo que no sabemos es si el patronazgo artístico popular era tan corriente como lo fue en la República holandesa en el siglo XVII.

Como hemos tenido ocasión de comprobar (*supra*, pp. 20-21), investigaciones recientes demuestran que las mujeres también eran patronos significativos. Los especialistas van mucho más allá del bien documentado caso de Isabella d'Este[14]. Distinguen entre el patronazgo ejercido por monjas (dominicas, por ejemplo) y mujeres laicas, como esposas y viudas (las viudas eran más libres de hacer lo que quisieran). Algunas mujeres de la nobleza, como Ippolita Pallavicino-Sanseverina de Piacenza, mandaron construir palacios[15]. Hubo mujeres, como Margarita Pellegrini de Verona, que encargaron capillas, mientras que Giovanna de'Piacenza encargó a Corregio el hoy famoso fresco de la cámara de san Paolo, una sala de un convento de Parma. Otras, como la viuda Lucrecia Andreotti de Roma, encargaron su tumba, mientras que aún otras encargaban retablos que a veces incluían su retrato en tanto que donantes. Es el caso del panel realizado por Carlo Crivelli, que incluye una pequeña figura representando a la donante, Oradea Becchetti de Fabriano, arrodillada a los pies de san Francisco[16].

¿Cómo se encontraban artistas y patronos?

¿Cómo encontraban los artistas patronos y clientes y de dónde sacaban los patronos a los artistas? Cuando llegaba a oídos de los artistas que había proyectos en el aire, estos se dirigían a los patronos directamente o a través de intermediarios. Por ejemplo, en 1438 el pintor Domenico Veneziano escribía a Piero de'Medici: «He oído que Cósimo (el padre de Piero) ha decidido encargar un retablo y quiere un trabajo de gran excelencia. Me complace mucho y me complacería aún más poder pintarlo gracias a vuestra mediación (*per vostra megianita*)[17]. En 1474 circuló el rumor por Milán de que el duque quería que le pintaran una capilla en Pavía. El agente contratado para ello se quejaba de que «todos los pintores de Milán quieren pintarla y me causan muchos problemas». En 1488 Alvise Vivarini pidió al dogo que le permitiera pintar algo en la Sala del Gran Consejo de Venecia, como ya hacían los Bellini y, como sabemos, en 1515 Tiziano hizo una petición similar[18].

Lo que más contaba en estos casos, al igual que en otros asuntos, era la amistad, tanto entre iguales como entre desiguales. El patronazgo artístico formaba parte de un sistema clientelar mucho más vasto del que hablaremos en el capítulo 9. Las carreras de dos artistas toscanos del siglo XVI, Giorgio Vasari y Baccio Bandellini ilustran la importancia de las buenas amistades y relaciones. Vasari acabó trabajando para Ippolito y Alessandro de'Medici, porque era pariente lejano de su tutor, el cardenal Silvio Passerini. Cuando perdió toda esperanza tras la muerte del duque Alejandro, Vasari logró entrar de forma permanente al servicio de su sucesor, Cósimo. Bandinelli también tenía conexiones familiares con los Medici, pues su padre había trabajado para ellos hasta su expulsión de Florencia en 1494. Tras la restauración de 1513, Baccio se presentó a los hermanos Giovanni (pronto papa León X) y Guiliano; les ofreció un regalo y, a cambio, obtuvo encargos. Bandinelli también trabajó para Guilio de'Medici, que acabaría convirtiéndose en el papa Clemente VII. Esperaba que le encargaran las tumbas de ambos papas Medici e hizo tantas visitas al cardenal Salviati para lograrlo, que, como cuenta Vasari en su biografía de Bandinelli, le tomaron por un espía y casi le asesinan.

Lo que resulta más difícil es descubrir por qué los patronos elegían a artistas concretos. A veces los menos expertos pedían consejo a otros, como Cósimo de'Medici o su nieto Lorenzo el Magnífico. Fue Lorenzo, por ejemplo, quien recomendó al escultor Guiliano de Maiano al príncipe Alfonso de Calabria. A veces los patronos hacían sus encargos a través de intermediarios, por ejemplo funcionarios de los tribunales, como en el caso del Milán de los Sforza[19]. Algunos patronos parecen haber decidido entre ofertas rivales atendiendo a los honorarios exigidos, otros elegían según el estilo. En el caso de la capilla que mencionábamos antes, el duque de Milán optó por aquellos artistas que se ofrecían a hacer el trabajo por ciento cincuenta ducados en vez de por doscientos. Sin embargo, veinte años después, sabemos por un memorándum hallado entre los papeles del nuevo duque de Milán, Ludovico Sforza, que este se informó sobre los diversos estilos de Botticelli, Filippino Lippi, Perugino y Ghirlandaio (véase *infra*, p. 147)[20].

16. Leonardo da Vinci, *Isabella d'Este*. Museo del Louvre. París.

En ocasiones los trabajos se adjudicaban en concursos públicos, sobre todo en Florencia y Venecia; lo que cabía esperar de repúblicas de comerciantes. No cabe duda de que el más famoso de todos ellos fue el celebrado para la adjudicación de las puertas del Baptisterio de Florencia en 1400 (en el que Ghiberti venció a Brunelleschi) junto al de la cúpula de la catedral de Florencia (concurso que ganó Brunelleschi), pero no son los únicos casos. Por ejemplo, en 1477, Verrochio venció a Piero Pollaiuolo al obtener el encargo de realizar la tumba del cardenal Forteguerri[21]. En 1491 se convocó un concurso para decidir sobre la decoración de la fachada de la catedral de Florencia. En 1508 Benedetto Diana arrebató a Vittore Carpaccio un encargo de la escuela veneciana della Caritá. En Venecia hubo una época en la que los organistas de San Marcos accedían al cargo mediante concurso público.

17. Agnolo Bronzini, *Ugolino Martelli*.

Razones del patronazgo

Puede ser de utilidad distinguir entre tres razones básicas para ejercer el patronazgo artístico en el período: la piedad, el prestigio y el placer (ver también el capítulo 5). Se ha sugerido un cuarto motivo, aunque probablemente sea anacrónico: la inversión[22]. Si invertir en obras de arte significa comprarlas con la idea de que valdrán más en el futuro, es difícil encontrar pruebas que demuestren que se daba este tipo de actividad antes del siglo XVIII[23]. En cambio, «el amor de Dios» se menciona frecuentemente en los contratos de los artistas; y si la piedad no hubiera sido un motivo tan importante como socialmente aceptable para los patronos, sería difícil explicar el predominio de pinturas y esculturas religiosas durante el período (*supra*, pp. 35-38). El prestigio, o lo que el sociólogo Pierre Bordieu denominaba el «deseo de distinción», también era un motivo socialmente aceptado, sobre todo en Florencia, donde aparece con cierta frecuencia en los contratos. Cuando los *Operai del Duomo* de Florencia encargaron a Miguel Ángel doce apóstoles, por ejemplo, hicieron referencia a la «fama de toda la ciudad» y a su «honor y gloria». Cuando Giovanni Tornabuoni mandó hacer los frescos para la capilla familiar en Santa Maria Novella, mencionó explícitamente la «exaltación de su casa y familia», y se aseguró de que su escudo de armas fuera bien visible[24].

Sin embargo, el ejemplo más extraordinario de este deseo de prestigio es seguramente el tabernáculo encargado por Piero de Medici para la iglesia de la Annunziata en Florencia, en el que consta que «solo el mármol costó cuatro mil florines» (*Costò fior. 4 mila el marmo solo*)[25]. Este ejemplo clásico de exhibicionismo de nuevo rico nos lleva a preguntarnos si las familias en ascenso veían en el patronazgo artístico una forma de demostrar que habían alcanzado la cima (como ocurría en la Venecia del siglo XVIII), y si fueron más activas como patronos que las familias ya establecidas[26].

El prestigio adquirido por el patronazgo artístico podía tener valor político para un gobernante. Lo menciona Filarete, que tenía que construir un palacio e intentaba restarle hierro al argumento económico de que los edificios eran demasiado caros:

> Ni los grandes y magnánimos príncipes, ni las repúblicas deberían renunciar a construir grandes y bellos edificios por su coste. Ningún país se ha empobrecido, ni nadie ha muerto por la construcción de edificios [...] Tras la finalización de un gran edificio no hay ni más ni menos dinero, pero el edificio permanece en el país o la ciudad junto a su reputación u honor[27].

También Maquiavelo advirtió el uso político que cabía dar al patronazgo artístico y sugirió que «un príncipe debe mostrar también su aprecio por el talento y honrar a los que destacan en alguna disciplina»[28].

El tercer motivo para ejercer el patronazgo era el mero «placer», mayor o menor, que proporcionaban cuadros, estatuas u otros objetos, bien en sí, bien como formas de decoración interior. A menudo se ha sugerido que este motivo tuvo más peso, por vergüenza que dé

decirlo, en la Italia del Renacimiento que en cualquier otro lugar de Europa en los mil años anteriores[29]. Parece ser bastante probable aunque no podamos medir el «más» y debamos limitarnos a señalar ejemplos de esta tendencia.

Filarete, por ejemplo, destacó el placer de construir por construir: «un placer voluptuoso como cuando un hombre está enamorado». Cuanto más ve el comitente el edificio, más desea volver a verlo y le encanta hablar con todo el mundo de él, según el típico comportamiento del enamorado. Los nombres de algunas de las villas del período sugieren que eran casi juguetes, por ejemplo *Schifanoia* (Espanta aburrimiento) en Ferrara y *Casa Goiosa* (Casa feliz) en Mantua. Según el librero Vespasiano da Bisticci, quien nunca renunció a honrar las artes visuales, dos de sus clientes más prominentes, Federigo de Urbino y Cosimo de Medici, experimentaban un vivo placer contemplando escultura y arquitectura. Oyendo hablar a Federigo con un escultor, «diríase que se dedicaba al oficio», mientras que Cosimo estaba tan interesado en la arquitectura que los proyectistas buscaban su consejo[30]. La correspondencia de Isabella d'Este da la impresión de que encargaba pinturas solo por tenerlas. No era ella el único patrono que pensaba así. No consiguió adquirir dos obras de Giorgione porque las habían encargado dos patricios venecianos «para su propio disfrute»[31]. Al parecer existía en Venecia un círculo de patricios coleccionistas entre los que se contaban Taddeo Contarini y Gabriele Vendramin, un conocido amante del arte que, en 1530, exhibía en su casa la famosa *Tempestad*[32].

Quienes adquirían obras de arte por puro placer solían tener otra cosa en común: una educación humanista. Gianfrancesco Gonzaga, marqués de Mantua, contrató a Vittorino da Feltre para que instruyera a sus hijos y estos llegaron a patrocinar las artes, al igual que Federigo de Urbino, otro discípulo de Vittorino. De forma similar, los vástagos de la casa de Este, que gobernaba Ferrara, se hicieron patronos tras ser educados por Guarino de Verona. Lorenzo de Medici tuvo por tutor al humanista Gentile Becchi. Gabriele Vendramin se movía en un círculo social que incluía a humanistas del calibre de Ermolao Barbaro y Bernardo Bembo[33]. Si bien los humanistas no siempre respetaron a los artistas, el estudio de las humanidades parece haber desarrollado el gusto por cuadros estatuas y estatuillas[34].

Patronos frente a artistas

Tras ver cómo entraban en contacto patrono y artista, debemos considerar su influencia relativa sobre el producto acabado. Un estudio sobre Cosimo de Medici lleva por subtítulo, «la obra del patrón». En él se hace hincapié en su iniciativa y se afirma que «no se consideraba a la mayoría de los artistas del siglo XV agentes creativos e independientes, puesto que no se comportaban como tales[35]. El testimonio de los contemporáneos sugiere que la influencia del patrono era considerable. El uso del término «hizo» (*fecit*) seguía siendo privilegio de los patronos como en la Edad Media. Filarete describía al patrono como el

padre del edificio, y al arquitecto como la madre. Tiziano dijo a Alfonso, duque de Ferrara, que estaba:

> […] convencido de que la grandeza del arte entre los antiguos se debía a la ayuda que suponía la satisfacción que experimentaban los grandes príncipes al dotar al pintor de la fama derivada de su propio ingenio al encargar cuadros [...] Después de todo, yo no haré más que dar forma a aquello que recibió su espíritu, lo más esencial, de vuestra Excelencia[36].

Tiziano, desde luego, adulaba al duque, pero las diferentes formas de adulación en los distintos períodos aportan evidencias valiosas a los historiadores sociales.

Los muchos contratos que se han conservado nos suministran pruebas más concretas sobre la importancia relativa de patronos y artistas y las expectativas de ambos[37]. En los contratos se mencionan muchos temas, como marcos, instalación y mantenimiento, pero se centran, sobre todo en seis puntos. En primer lugar están los materiales, una cuestión importante debido al elevado precio del oro y el lapislázuli utilizados en los cuadros, y del bronce y el mármol de las esculturas. A veces, el patrono aportaba los materiales, pero otras lo hacía el artista. En los contratos se especificaba a menudo que los materiales a emplear debían ser de alta calidad. Andrea del Sarto prometió usar al menos el equivalente de cinco florines de azul ultramar en el cuadro de una Virgen María, y Miguel Ángel, que el mármol de su famosa *Pietà*, que empezara a esculpir en 1501, habría de ser «nuevo, puro y blanco, sin ninguna veta»[38]. La importancia dada a los materiales nos da una pista de lo que el cliente creía estar adquiriendo. En el contrato que firmara Leonardo para realizar *La Virgen de las Rocas* se establecía una garantía de diez años; si en ese tiempo hubiera de repararse, habría de ser a expensas del artista.

Uno se pregunta si Leonardo dio una garantía similar en el caso de su desconchada *La última cena*.

En segundo lugar estaba la cuestión del precio, incluida la moneda en la que habría de pagarse (ducados, ducados papales u otras). A veces se pagaba a la entrega y otras a plazos mientras se iba haciendo la obra. Cabía, asimismo, la posibilidad de que el precio no se fijara previamente, e incluso que el artista aceptara lo que el patrono creyera justo. En ocasiones la obra podía ser valorada por otros artistas, como sucedía en caso de conflicto[39]. También se admitía el pago en especie. El contrato que firmó Signorelli para realizar diversos frescos en la catedral de Orvieto le daba derecho a una cantidad de dinero, oro, azul ultramar, alojamiento y una cama. Tras varias negociaciones consiguió dos camas.

En tercer lugar estaba la cuestión de la fecha de entrega, vaga o precisa, con o sin sanciones si el artista no cumplía con su palabra. En un encargo del Estado veneciano a Giovanni Bellini se estipulaba que las pinturas debían terminarse «lo antes posible». En 1529 se dio a Beccafumi «un año, o dieciocho meses como máximo» para que acabase un cuadro. Otros clientes eran más precisos, o más exigentes. En 1460, fray Lippo Lippi se comprometió a entregar un cuadro en septiembre de ese año y, caso de no hacerlo, el cliente tenía derecho a pedir a otro que lo acabase. El 25 de abril de 1483, Leonardo se comprometió a entregar *La*

Virgen de las Rocas el 8 de diciembre. En el contrato que firmó Miguel Ángel en 1501 para realizar quince estatuas se estipulaba que no habría de firmar ningún otro que retrasase la conclusión del primero. (Sorprende hasta cierto punto que los editores de obras académicas no hagan uso de esta cláusula en la actualidad). A Rafael le dieron dos años para que pintase un retablo y se fijó una cuantiosa multa (cuarenta ducados, más de la mitad del precio) si sobrepasaba el plazo. El contrato que firmó Andrea del Sarto en 1515 para pintar otro retablo contenía la siguiente cláusula: «que si no acabara la dicha pintura en dicho tiempo, las susodichas monjas tendrían derecho a encargarla a otro (*dictam tabulam alicui locare*)».

Los príncipes eran particularmente impacientes. «Nos gustaría que trabajara en ciertas pinturas que deseamos encargar. Queremos que deje cuanto esté haciendo cuando reciba este recado, monte en su caballo y venga a vernos», escribía el duque de Milán al pintor lombardo Vincenzo Foppa. Este mismo gobernante ordenaba a los pintores trabajar noche y día en la decoración del Castello Sforzesco; una crónica de la época narra la historia de una habitación que fue pintada entera «en una única noche». Su sucesor era igual de exigente y en una ocasión decidió, como dijo él mismo: «hacer que decoren nuestro salón de baile inmediatamente y lo más rápidamente posible, con pinturas que narren historias»[40].

Alfonso d'Este de Ferrara era un hombre de carácter similar. Cuando Rafael le hizo esperar, Alfonso le mandó un mensaje: «Que se guarde de provocar nuestra ira». Cuando Tiziano no entregó una obra a tiempo, en 1519, Alfonso dijo a su agente: «Comuníquele que nos asombra que no haya terminado nuestra pintura; dígale que ha de terminarla como sea si no desea incurrir en nuestra ira; y que debería darse cuenta de que le está jugando una mala pasada a alguien que puede estar en situación de mostrarle su resentimiento»[41].

Federico II, marqués de Mantua, también era un patrono impaciente. En 1531, por ejemplo, escribió a Tiziano pidiéndole un cuadro de santa María Magdalena, «sobre todo lo quiero enseguida». (Tiziano se lo mandó antes de un mes)[42]. Cuando Guilio Romano y sus asistentes no lograron terminar a tiempo la decoración del Palazzo del Te, el marqués escribió: «No nos complace que haya incumplido tantas fechas de entrega a las que se comprometió». Guilio replicó obsequiosamente: «La ira de vuestra Excelencia me causa un gran dolor. Encerradme, si os place, en la estancia hasta que el trabajo esté terminado». Lejos quedaba la aduladora comparación que estableciera Federico entre su pintor y Apeles (*supra*, pp. 86-87), a menos que Alejandro Magno tratara a su pintor de igual forma[43].

En cuarto lugar estaba la cuestión del tamaño. Sorprende que a menudo no se especifique, quizá sea un indicio de la vaguedad de las medidas en el siglo XVI. En muchos casos, cuando había que realizar un fresco sobre una pared concreta, esculpir una estatua en un bloque de mármol entregado por el cliente o rellenar un nicho concreto, la precisión era innecesaria. Sin embargo, Miguel Ángel prometió en 1514 que haría su *Cristo llevando la Cruz* «a tamaño natural». Andrea del Sarto accedió a hacer su retablo de 1515 con unas medidas de al menos tres brazos de ancho y tres y medio de alto. Isabella d'Este, que quería una serie de cuadros a juego para su estudio, adjuntó un hilo en su carta para asegurarse de que Perugino trabajara

con las medidas correctas.

En quinto lugar estaba la cuestión de los ayudantes. Algunos contratos se firmaban con grupos de artistas, no con artistas individuales. En otros se menciona a los ayudantes, generalmente para especificar que se les ha de pagar. Otros señalan que el artista que firma el contrato debe realizar personalmente (*sua mano*) todo el trabajo o su mayor parte, aunque esta indicación no siempre ha de tomarse literalmente[44]. Sin embargo, a lo largo del período los patronos empezaron a exigir la intervención personal del firmante. Ya en 1451, un mercader de Perugia se negó a pagar a Filippo Lippi un retablo que le había encargado alegando que el «trabajo lo habían realizado otros» (*Fatta ad altri*) cuando «debía haberlo hecho él mismo» (*egli la devea fare esso medesimo*)[45]. Rafael, por ejemplo, prometió pintar personalmente las figuras en su retablo de la coronación de la Virgen. Sin embargo, Perugino y Signorelli se comprometieron solo a pintar las figuras «de la cintura para arriba» en sus frescos de la catedral de Orvieto.

Hemos dejado para el final la cuestión, crucial para la posteridad, de lo que habría de figurar en el cuadro porque no es algo que se mencione mucho en los contratos. De cuando en cuando se describe el tema, en ocasiones con detalle, pero en la mayoría de los casos con bastante brevedad. Giovanni Tornabuoni estipuló detalles muy concretos para los frescos, ya mencionados, que Domenico Ghirlandaio había de pintar en Santa Maria Novella. Domenico y los demás debían pintar el ala derecha de la pared con siete escenas concretas de la vida de la Virgen. Los pintores también se comprometían a «en todas las dichas historias... pintar figuras, edificios, castillos, ciudades, montañas, colinas, llanuras, rocas, vestidos, animales, pájaros y bestias... tal y como quiere el patrono, si el precio de los materiales no es prohibitivo» (*secundum tamen taxationem colorum*)[46].

Lo más común era que en los contratos se diera una descripción bastante somera de los elementos iconográficos esenciales. En ocasiones, hasta la descripción de estos elementos mínimos en latín jurídico parece haber sobrepasado los conocimientos del notario, pues en el documento se pasa repentinamente al italiano. Los frescos de Ghirlandaio debían ser «como se dice en vernáculo, frescos» (*ut vulgariter dicitur, posti in frescho*). Un contrato de 1429 sobre un encargo para la iglesia de Loreto indica que se debe representar a la Virgen «con el hijo en su regazo, de acuerdo con la costumbre» (*secondo l'usanza*), interesante y explícita demanda al pintor para que siguiese la tradición. A menudo era más sencillo referirse a un boceto, bien en blanco y negro bien coloreado, o a una maqueta[47]. Cuando en 1474 se estaba decorando la capilla del duque de Milán, su agente le envió dos diseños para que eligiese, «con querubines o sin ellos» (los querubines suponían un costo extra), y le pidió que los devolviese «para ver, cuando el trabajo esté acabado, si el azul celeste es tan bueno como se nos ha prometido»[48]. También cabía que el cliente enviara el diseño al artista (como hiciera Isabella d'Este cuando hizo el encargo a Perugino) o pidiera algo inspirado en la obra de otro artista de su gusto. En un contrato para una Crucifixión entre un pintor llamado Barbagelata y la cofradía de Santa Brígida de Génova (1485) se exigía que las figuras se pintaran al modo y

con la calidad de «las pintadas en el retablo de Santo Domingo para el fallecido Battista Spinola, en la iglesia de Santo Domingo, hechas y pintadas por el maestro Vincenzo de Milán» (Vincenzo Foppa)[49].

Aparte de estas descripciones y bocetos, se podía hacer referencia, de forma más o menos precisa, a la iniciativa del artista o, más a menudo, a los deseos del patrono.

Tura acordó con el duque de Ferrara pintar la capilla de Belriguardo «con las historias que más plazcan a Su Excelencia». Cuando los monjes de San Pietro de Perugia contrataron a Perugino para que realizase un retablo, la predela habría de «pintarse y decorarse con las historias que desee el presente abad». Isabella d'Este dejó a Perugino un escaso margen de libertad: «Podéis eliminar cosas si queréis, pero no añadir nada de vuestro propio ingenio»[50]. En un estudio en el que se analizaron 238 contratos se sugiere que, a partir del siglo XV, los artistas gozaron de mayor libertad[51]. Miguel Ángel, que vivió a finales del período, parece haber conseguido imponer sus criterios. En el contrato para el *Cristo llevando la Cruz* tan solo se especifica que la figura debe posar «en cualquier actitud que le parezca bien al susodicho Miguel Ángel», mientras que el encargo para una obra que nunca acabó, en la que se representaba, por un lado, a Hércules y Caco y, por otro, a Sansón y un filisteo, se menciona que se entregará un bloque de mármol al escultor, «quien hará una escena única, o dos reunidas, tal y como le plazca al susodicho Miguel Ángel»[52].

No obstante, por muy valiosos que sean como testimonio acerca de las relaciones entre los artistas y sus clientes, los contratos no nos cuentan toda la historia. Dejan constancia de las intenciones, pero los historiadores, aunque encontremos interesantes las intenciones, también queremos saber si las cosas salieron según lo planeado. En ocasiones sabemos que no fue así. En el caso de la *Madonna de las Arpías* de Andrea del Sarto conservamos tanto el contrato como el cuadro, pero existen notables discrepancias entre ellos. En el contrato se habla de dos ángeles, que no aparecen en el cuadro, y se menciona a san Juan Evangelista, que en la pintura se ha convertido en san Francisco. Estas alteraciones pudieron acordarse con el cliente, pero no sabemos si en efecto fue así. Constituyen, en todo caso, una advertencia para que no nos tomemos demasiado en serio un tipo concreto de pruebas[53]. Lo más eficaz para descubrir el verdadero equilibrio de poder entre los artistas y los patronos de este período seguramente sea estudiar los conflictos abiertos que nos muestran las tensiones inherentes a esta relación. Las pruebas que conservamos en relación con estos conflictos, aunque bastante fragmentarias, parecen configurar un cuadro coherente.

En esta época, los conflictos entre artistas y patronos se debían a dos razones principales. La primera era el dinero y no merece mucha más atención. Era un caso especial derivado de un problema más general: conseguir que los clientes de alto estatus pagasen sus deudas. Mantegna, Poliziano y Josquin des Près se vieron obligados a recordar a sus patronos las obligaciones contraídas recurriendo a medios pictóricos, literarios y musicales, respectivamente.

La segunda razón para el conflicto, mucho más reveladora acerca de la relación entre

cultura y sociedad en este período, tiene que ver con las obras en sí. ¿Qué sucedía cuando al artista no le gustaba el plan del patrono, o este no quedaba satisfecho con el resultado? Veamos algunos ejemplos. En 1436, los *Operai del Duomo* de Florencia encargaron a Paolo Uccello que pintase el retrato ecuestre de sir John Hawkwood en el muro de la catedral, pero un mes más tarde ordenaron que la pintura fuese destruida, «porque no ha sido pintada como debería» (*quia non est pictus ut decet*). Uno se pregunta qué experimentos de perspectiva habría hecho Uccello. Asimismo, Piero de Medici formuló objeciones a unos pequeños serafines que aparecían en un fresco de Benozzo Gozzoli, quien le escribió para decirle: «Haré lo que ordenáis; dos pequeñas nubes los harán desaparecer»[54].

En otros casos, el conflicto parece haber llegado a un punto muerto. Vasari cuenta una historia acerca de Piero di Cosimo, que hubo de pintar un cuadro para la inclusa de Florencia. El cliente, el director de la inclusa, pidió ver el cuadro antes de que estuviese acabado, pero Piero se negó. El cliente amenazó con no pagar y el artista con destruir el cuadro. Del mismo modo, Julio II, la fuerza irresistible, y Miguel Ángel, el objeto inamovible, entraron en conflicto sobre la Capilla Sixtina. Miguel Ángel abandonó Roma en secreto y regresó a Florencia antes de terminar el trabajo. Vasari explica esta huida de Miguel Ángel afirmando «que el Papa estaba enfadado con él porque no le había permitido ver la obra; que Miguel Ángel desconfiaba de sus propios hombres y sospechaba que el Papa [...] se disfrazaba para ver lo que se estaba haciendo». ¿Por qué se opusieron Piero y Miguel Ángel a mostrar su trabajo antes de que estuviese acabado? Algunos artistas de hoy son muy susceptibles a que personas legas les observen mientras trabajan, pero es probable que en los casos mencionados haya algo más. Supongamos que un artista no quería tratar un tema siguiendo los criterios de su cliente. Una posible táctica sería esconder la obra hasta que estuviese finalizada, con la esperanza de que se aceptase un *fait accompli* para no tener que esperar a que se realizara otra versión. El Papa habría tenido que esperar mucho tiempo hasta ver decorado de nuevo el techo de la Capilla Sixtina.

Otro de los pintores que no se sometió fácilmente a la voluntad ajena fue Giovanni Bellini. El humanista Pietro Bembo lo describió como alguien «cuyo deseo es que no pongan límites estrictos a su estilo, siendo su costumbre, como él dice, vagar a voluntad en sus pinturas» (*vagare a sua voglia nelle pitture*). En una ocasión, Isabella d'Este le pidió que pintase un cuadro mitológico. Bellini no quería pintarlo, pero tampoco quería perder el encargo, así que utilizó tácticas dilatorias, mientras insinuaba, a través de los agentes que Isabella usaba para tratar con los artistas, que otro tema podría llevar menos tiempo. Como uno de los agentes dijera a Isabel: «Si cuidáis de darle libertad para hacer lo que quiera, estoy absolutamente seguro de que Vuestra Alteza será mejor servida», Isabella, que sabía cuándo dar vía libre a su magnanimidad, replicó que «si Giovanni Bellini es tan reacio como tú dices a pintar esa historia, nos complace dejarle elegir a él, siempre que pinte una historia o fábula antigua». De hecho, Bellini llevó su persuasión aún más lejos, hasta lograr que Isabella aceptara una Natividad. Es un ejemplo que parece apoyar las recientes críticas vertidas por los académicos

en relación con el supuesto «carácter desagradecido y exigente» de Isabella, y apuntalar el argumento de que «en su actividad como patrona de las artes fue sutil y flexible»[55].

En este último ejemplo, la historia de los acontecimientos nos lleva a la historia de las estructuras. El hecho de que Bellini tuviera su propio taller y viviese en Venecia mientras que Isabella estaba en Mantua, posiblemente le ayudara a salirse con la suya. Si hubiese estado ligado a la corte, es probable que el conflicto se hubiera resuelto de manera muy diferente. Isabella aprendió la lección, y, poco después de estos acontecimientos, tomó a su servicio de forma permanente al pintor Lorenzo Costa.

En la medida en que somos capaces de reconstruir el punto de vista del artista, podemos afirmar que cada uno de los sistemas (formar parte de la corte o atender un negocio-taller) tenía ventajas y desventajas. Cuando el artista prestaba sus servicios en la corte de manera permanente, gozaba de un estatus social relativamente alto al no estar expuesto a la mácula social que suponía tener abierto un negocio (*supra*, pp. 90-91). También le dotaba de cierta seguridad económica: alojamiento, comida y regalos en forma de ropa, tierras y dinero. Sin embargo, si el príncipe moría, el artista podía perderlo todo. Cuando asesinaron a Alessandro de Medici, duque de Florencia, en 1537, Giorgio Vasari, que había estado al servicio del duque vio cómo «se desvanecían sus esperanzas a causa de un soplo de viento». Otra desventaja del sistema era la servidumbre que implicaba. Mantegna, que formaba parte de la corte de Mantua, tenía que pedir permiso para viajar o aceptar encargos externos. No cabía eludir las exigencias de los patronos tan fácilmente como las de los clientes temporales.

18. Andrea del Castagno, *David joven* (témpera sobre cuero montado en madera), *ca*. 1450.

Lo que buscaban los patronos era artistas, o artesanos, capaces de realizar diversas tareas. Cuando Cosimo de Tura entró al servicio de Borso d'Este, duque de Ferrara, no solo se ganaba el sueldo pintando cuadros, también decoraba muebles, joyeros dorados y carretas, diseñaba respaldos de sillas, cortinajes, cabeceros de cama, servicios de mesa, ropa para torneos, etcétera. Conservamos una pintura de Andrea Castagno pensada para decorar un escudo, usado seguramente durante un torneo. En la corte de Ludovico Sforza, duque de Milán, Leonardo realizaba proyectos similares. Pintó el retrato de la amante del duque, Cecilia Gallerani, y decoró el interior del Castello Sforzesco; trabajó en «el caballo», una estatua ecuestre dedicada al padre del duque; diseñó ropa y decorados para los festivales de la corte y realizó tareas de ingeniería militar. Sabemos que sabía lo que hacía cuando se trasladó a Milán, puesto que conservamos el borrador de una carta que envió. En ella se enumeran las tareas que podría realizar, como diseñar puentes, morteros y carruajes. En décimo lugar se dice que también sabía pintar y esculpir. Desde el punto de vista de la posteridad no deja de ser irónico que recordemos al Leonardo de Milán por dos de sus obras, ninguna de ellas creadas para el duque (aunque puede que este interviniera en el encargo de la primera de ellas): *La última cena* se pintó para un monasterio y *La Virgen de las Rocas* para una hermandad[56].

El entorno de la corte también presentaba desventajas para el artista que, no obstante, no debemos exagerar. También las repúblicas encargaban decoraciones festivas para ocasiones especiales y lamentarlo solo refleja nuestros propios prejuicios, que nos hacen sobrevalorar lo permanente en esta era de museos. En todo caso, parece que los artistas de corte tendían a disipar sus energías ocupándose más de lo temporal y trivial. Lo mismo ocurría en el caso de los matemáticos al servicio de Versalles durante el siglo XVII, encargados de diseñar los sistemas hidráulicos de las fuentes o calcular los posibles resultados en las partidas de cartas regias.

Por otro lado, cuando un artista tenía abierto un taller, gozaba de menos seguridad económica y su estatus social era inferior, pero le resultaba más fácil eludir encargos que no quería, como hiciera Giovanni Bellini en el caso de una petición realizada por Isabella d'Este (*supra*, p. 113). También los clientes podían ofrecer a los artistas una gran diversidad de trabajos y algunos talleres estaban tan bien organizados que sus miembros podían especializarse. No sabemos lo importante que resultaba esta libertad para los artistas, pero no deja de ser significativo que cuando nombraron pintor de corte a Mantegna en Mantua, en 1459, permaneciera en Padua más de lo necesario, como si la decisión de marcharse no le hubiera resultado fácil[57]. Al margen de que a los artistas les preocupara su libertad o no, la diferencia en sus condiciones de trabajo parece reflejarse en sus obras. Las mayores innovaciones del período tuvieron lugar en Florencia y Venecia, repúblicas comerciales, y no en las cortes.

Estos ejemplos de conflicto son algunos de los más citados y mejor documentados, pero no

constituyen una base suficiente como para generalizar. Sobre todo cuando existían grandes diferencias entre los patronos y algunos, como Isabella d'Este, parecían dar más libertad que otros[58]. Sin embargo, tenemos pruebas que sugieren que la relación de poder entre el patrono y el artista estaba cambiando en el período a favor de este último, lo que dio lugar a un estilo más individualista. A medida que crecía el estatus del artista, los patronos iban rebajando sus demandas. Isabella hizo concesiones a Leonardo desde el principio: «Dejaremos el tema y el tiempo a emplear a vuestro arbitrio»[59]. Asimismo, en una famosa carta que el poeta Annibale Caro dirigiera a Vasari se reconoce la libertad del artista comparando los papeles de ambos: «Para el tema (*invenzione*) me pongo en vuestras manos, recordando... que tanto el poeta como el pintor desarrollan sus propias ideas y proyectos con más amor y diligencia que los ajenos». Desgraciadamente, seguían a este cumplido instrucciones muy precisas referentes a un Adonis vestido de púrpura, abrazado por Venus.

Caro también elaboró un programa muy detallado para la decoración del palacio de la familia Farnese en Caprarola[60]. En otras palabras, era humanista y asesor, un intelectual que mediaba entre el patrono y el artista. Aby Warburg ya había formulado la hipótesis de la existencia de consejeros humanistas (Poliziano en este caso) cuando analizó las pinturas mitológicas de Botticelli[61]. Puesto que los artistas carecían de una educación clásica, debieron precisar asesoramiento cuando les encargaban escenas de historia antigua o mitología. Podemos demostrar que este asesoramiento efectivamente se dio en unas cuantas ocasiones.

En el caso del ejemplo más antiguo del que tenemos noticia, el tema no era clásico, sino bíblico. En 1424, el gremio Calimala de Florencia pidió al humanista Leonardo Bruni que diseñase la decoración de las «Puertas del Paraíso», el tercer par de puertas del Baptisterio de Florencia. Bruni escogió veinte historias del Antiguo Testamento. Sin embargo, el escultor Ghiberti asegura en sus memorias que se le dio carta blanca y que no se guio por la propuesta de Bruni; de hecho, las puertas ilustran tan solo diez historias[62].

A mediados del siglo XV, en Ferrara, el humanista Guarino de Verona explicó al marqués Leonello d'Este sus ideas sobre la composición de un cuadro que había de representar a las Musas[63]. Años más tarde, el bibliotecario de la corte, Pellegrino Prisciani, se ocupó del diseño de los famosos frescos astrológicos del palacio Schifanoia de Ferrara, pintados por Francesco del Cossa[64]. Podemos demostrar, aunque sea de forma indirecta, que en el círculo de los Medici a finales de siglo, hubo dos humanistas, el filólogo-poeta Angelo Poliziano y el filósofo Marsilio Ficino, que ofrecieron asesoramiento para la concepción de *La Primavera* de Botticelli, sobre cuyo significado exacto siguen sin ponerse de acuerdo los investigadores. Según su discípulo Condivi, el joven Miguel Ángel realizó el relieve *La batalla de los Centauros* siguiendo las indicaciones de Poliziano, «quien le explicó todo el mito, de principio a fin» (*dichiarandogli a parse per parse tutta la favola*)[65].

Disponemos de pruebas concretas de la existencia de consejeros humanistas en la corte de Mantua de comienzos del siglo XVI. Cuando Isabella d'Este planeó una serie de fantasías

«paganas» para su estudio y *grotto*, pidió asesoría a los humanistas Pietro Bembo y Paride da Ceresara. Fue este último quien realizó el diseño de *Batalla de Amor y Castidad* que, como sabemos, encargara Isabella a Perugino[66].

19. Pietro Perugino, *Batalla de Amor y Castidad*. Museo del Louvre. París.

Podemos citar más ejemplos, sobre todo del siglo XV. Recordemos al obispo humanista Paolo Giovio, quien diseñó la decoración de la villa de los Medici en Poggio, a Caiano, o al poeta Annibale Caro, quien hizo lo propio, como ya hemos señalado, para los Farnese en Caprarola[67]. Tanto si eran los artistas los que requerían su ayuda, como si eran los patronos los que la solicitaban, y al margen de que sus consejos fueran tenidos en cuenta o no, lo cierto es que estudiosos de la Antigüedad clásica y, más raramente, teólogos participaron en la elaboración de programas pictóricos y escultóricos. Ayudaron a los artistas a satisfacer la repentina demanda de mitología clásica e historia antigua, en una época en la que los talleres

no formaban a los artistas en la tradición clásica[68].

Arquitectura, música y literatura

La arquitectura es un caso aislado porque los arquitectos no trabajaban con sus manos. Solo entregaban un proyecto, de modo que, cuando los patronos se tomaban un interés activo, reducían el papel del arquitecto. Filarete describe en su tratado lo que, probablemente, sea más un deseo que una realidad, la historia de un príncipe que acepta los planes del arquitecto con entusiasmo. En la práctica, sin embargo, los patronos a menudo querían intervenir en el proceso de construcción. Tenían razones políticas y sociales para exigir ciertos proyectos, desde el deseo de hacer alarde de su estatus hasta la necesidad de cumplir ciertas obligaciones de hospitalidad y de reunirse con sus seguidores y dependientes[69]. Algunos de ellos estudiaron tratados de arquitectura. Alfonso de Aragón, por ejemplo, pidió una copia del de Vitruvio cuando se estaban estudiando los planos de un arco triunfal en Nápoles. Federigo de Urbino poseía un ejemplar del tratado de arquitectura de Francesco di Giorgio, dedicado por el propio autor[70]. Ercole d'Este pidió prestado a Lorenzo de Medici el tratado sobre arquitectura de Alberti antes de decidir cómo reconstruir su palacio. Un panegírico a Cosimo de Medici nos lo describe queriendo construir una iglesia y una casa según su propio estilo (*more suo*)[71]. El nieto de Cosimo, Lorenzo, muy aficionado a la arquitectura, llegó a presentar un diseño en el concurso convocado para adjudicar la decoración de la fachada de la catedral de Florencia en 1491. Los jueces no eligieron ni el diseño del auténtico gobernante de Florencia ni ningún otro, y la fachada se quedó sin hacer.

En el caso de la música, los verdaderos receptores del patronazgo fueron los intérpretes, a los que contrataban de forma permanente precisamente porque sus actuaciones eran efímeras. Hubo tres clases de patronos de la música: la Iglesia, la ciudad y la corte[72].

El gran patrono de los cantores, aunque no particularmente generoso, fue la Iglesia. Se los precisaba para las misas y otras secciones de la liturgia y, como a los organistas, de forma permanente. Entre los directores de coro se contaban hombres hoy considerados compositores, como Giovanni Spataro, director del coro de la iglesia de San Petronio de Bolonia entre 1512 y 1541.

También las ciudades contrataban músicos de forma permanente. Requerían trompetistas, por ejemplo, para tocar en eventos cívicos como visitas oficiales o grandes festividades religiosas. Venecia ofrecía los mejores puestos civiles. La iglesia de San Marcos era la capilla del dogo y, por consiguiente, el cargo de director de coro era un cargo civil (en otras palabras, era de designación política). El cargo fue creado en 1491 para un francés, Pierre de Fossis. Cuando este murió, el enérgico dogo Andrea Gritti forzó el nombramiento de un extranjero, el holandés Adriaan Willaert, superando una considerable oposición. La importancia musical de la Venecia del siglo XVI puede deberse en parte a la relativa

munificencia de su patronazgo civil.

20. Rafael, *León X*.

El patronazgo de la corte era el menos seguro de los tres, pero ofrecía la oportunidad de grandes recompensas. Algunos príncipes se tomaban un gran interés por sus capillas: Galeazzo Maria Sforza de Milán, por ejemplo, Ercole d'Este de Ferrara o el papa León X. Cuando el duque de Milán decidió fundar un coro, en 1472, no escatimó esfuerzos para lograr que fuese excelente. Escribió a su embajador en Nápoles con claras instrucciones de convencer a algunos de los cantores de allí de que se trasladasen a Milán. Tenía que hablarles y prometerles «buenos beneficios y salarios», pero en su propio nombre, no en el del duque; «cuidad sobre todo de que ni su Majestad Real ni otros puedan imaginar que somos la causa de que estos cantantes abandonen la ciudad». El descubrimiento de esta actividad podía provocar un incidente diplomático. En 1474, el duque había contratado a un tal «Josquino», quizá Josquin des Près. El duque siguió tomándose un gran interés en el coro de su capilla, que le acompañó a Pavía, Vigevano e incluso más allá de los límites del ducado. En cuanto a Alfonso de Aragón, ¡se hacía acompañar por su coro incluso cuando iba de caza![73].

A Isabella d'Este le interesaban tanto la música como la pintura, y dos de los mejores compositores de *frottole* (canciones para varias voces), Marchetto Cara y Bartolommeo Tromboncino, trabajan en su corte[74]. Quien mostró un interés aún mayor por la música fue el papa León X, que llegó a interpretar y componer (de hecho, todavía se conserva uno de sus cánones). Su entusiasmo era bien conocido y cuando llegaron noticias de que había sido elegido Papa, muchos de los cantores del marqués de Mantua dejaron la ciudad para dirigirse a Roma. Los compositores más distinguidos que estuvieron al servicio de León X fueron Elzéar Genet, responsable de la música para la capilla papal; Costanzo Festa, famoso por sus madrigales, y el organista Marco Antonio Cavazzoni. Las anécdotas que se contaban en la época sobre la generosidad de León X para con los músicos han sido confirmadas por las cuentas papales. León X tenía más de quince músicos a su servicio en 1520. Pagaba al famoso laudista Gian Maria Giudeo veintitrés ducados al mes y le hizo conde por añadidura.

Tampoco debemos olvidar una cuarta clase de patronazgo: los músicos podían hacer carrera al servicio de particulares. Willaert, por ejemplo, organizó conciertos para una dama veneciana, Pollissena Pecorina, y un noble, Marco Trivisano[75]. El organista Cavazzoni estuvo en una ocasión al servicio del humanista Pietro Bembo.

En todos estos casos es difícil saber si se contrataba a los músicos porque supieran cantar e interpretar bien, o porque supieran componer e inventar. Contamos con alguna prueba del interés que despertaba la invención. Algunas composiciones fueron dedicadas a individuos o creadas en su honor. Por ejemplo, un tal Cristoforo da Feltre escribió un motete a propósito de la elección de Francesco Foscari como dogo de Venecia en 1423. Heinrich Isaac, quien vivió en Florencia entre 1484 y 1494, escribió una pieza instrumental, *Palle, palle*, seguramente para los Medici, ya que hace referencia a su grito de guerra y emblema, y también compuso la música para la elegía escrita por Poliziano a la muerte de Lorenzo el Magnífico. Se requerían constantemente nuevas composiciones para las fiestas de las cortes; Costanzo Festa, por

ejemplo, escribió la música para la boda de Cosimo de Medici, duque de Toscana, y Leonor de Toledo en 1539.

Tenemos una idea de lo que los patronos querían de los músicos gracias a una carta, sumamente expresiva, dirigida hacia 1500 a Ercole d'Este, duque de Ferrara, por uno de sus agentes. El duque estaba tratando de decidir a quién contratar de entre dos candidatos, Heinrich Isaac o Josquin des Près.

> Isaac el cantor... es extremadamente rápido en el arte de la composición, y además es un hombre... al que se puede manipular a voluntad [...] y me parece extremadamente conveniente para el servicio de vuestra señoría, más que Josquin, porque se lleva mejor con sus colegas y haría cosas nuevas más a menudo; es verdad que Josquin compone mejor, pero lo hace cuando le apetece, no cuando se le ordena; además pide doscientos ducados e Isaac se conformará con ciento veinte[76].

En otras palabras, se reconoce el hecho de que Josquin «compone mejor» pero esta consideración no es la más importante. El historiador social difícilmente podría pedir un documento más revelador acerca del funcionamiento del patronazgo.

En el caso de la literatura y el saber, el patronazgo era menos necesario porque muchos escritores eran aficionados con medios de vida propios y muchos estudiosos eran académicos. El patronazgo era más necesario cuando parecía menos probable que se produjese, es decir, cuando el escritor era pobre, joven o desconocido y quería estudiar. En algunos casos recibieron ayuda. Lorenzo de Medici, por ejemplo, permitió estudiar a Poliziano, mientras que a Landino le ayudó un escribano y a Guarino un noble veneciano. El cardenal griego Bessarion, generoso y perspicaz patrono de estudiosos como Flavio Blondo, Poggio Bracciolini y Bartolommeo Platina, también financió los estudios de su compatriota Janos Lascaris. Cuando Alfonso I de Aragón tenía noticia de las penurias de niños pobres pero capaces (como cuenta su biógrafo oficial, el humanista Antonio Panormita), pagaba su educación. En Ferrara, el duque Borso d'Este costeaba la comida y la ropa de los estudiantes pobres de la universidad. Sin embargo, estos ejemplos no son numerosos y uno no puede por menos de preguntarse cuántas carreras prometedoras acabaron en nada por carecer de un patronazgo similar.

Los humanistas siempre tenían la posibilidad de hacer carrera al servicio de la Iglesia o el Estado. Esto se debió en parte a que algunos papas (Nicolás V o León X) y príncipes (como Alfonso I) apreciaban su trabajo y, en parte, a que sus dotes, sobre todo el arte de escribir cartas en un latín elegante y persuasivo, eran necesarias para la administración. Las cancillerías de Roma y Florencia, en particular, se nutrían de humanistas como Flavio Biondo, Poggio Bracciolini y Lorenzo Valla, en el primer caso y Coluccio Salutati y Leonardo Bruni en el segundo[77].

Muchos escritores ya establecidos se acogían al patronazgo de la corte, porque a los príncipes les interesaba la fama, y creían que los poetas podían proporcionársela con su talento. Sin embargo, aparte de tener dotes literarias debían estar capacitados para la intriga, de modo que pudieran derrotar a candidatos rivales en la lucha por un puesto. Como bien sabían Horacio y Virgilio, todo aquel que quería hablar con Augusto debía hacerlo a través de

Mecenas y a veces, en la Italia renacentista, a Mecenas solo podían acercarse quienes tuviesen intermediarios, «*mecenatuli*» como los llamaba desdeñosamente Panormita, cuya propia búsqueda de patronazgo le llevó a varios callejones sin salida antes de alcanzar el éxito[78]. Panormita probó suerte en Florencia, donde dedicó un poema a Cosimo de Medici ya en 1425; en Mantua, para descubrir que no necesitaban más humanistas porque tenían a Vittorino da Feltre; en Verona, a través de Guarino, con resultados similares. Finalmente, gracias a la ayuda del arzobispo, obtuvo el puesto de poeta de la corte en Milán. También existía la posibilidad de atraer la atención de lo que se denominaba un «patrono umbral», a menudo una mujer (como Isabella d'Este en el caso de Ariosto) que facilitara al poeta el acceso a su esposo u otro pariente masculino[79].

Un poeta de corte o uno que aspirase a serlo siempre tenía un as en la manga (siguiendo el precedente de Virgilio): escribir un poema épico sobre el príncipe. El humanista Francesco Filelfo escribió una *Sforziada* para exaltar a la casa gobernante de Milán. Federigo de Urbino tuvo su *Feltria* y Borso d'Este su *Borsias*, el primero de una serie de poemas épicos dedicados a la casa gobernante que financió a Boiardo, Ariosto y Tasso. Ariosto convirtió a su héroe Ruggiero y a su heroína Bradamante en antepasados de la casa de Este. En el tercer canto, inspirado en el sexto libro de la *Eneida* de Virgilio, Merlín profetiza que la Edad de Oro volverá durante el reinado del patrono de Ariosto, Alfonso I.

Las cortes también demandaban historiadores por razones similares. Alfonso de Aragón encargó obras de historia a los humanistas rivales Lorenzo Valla y Bartolommeo Fazio. Ludovico Sforza mandó hacer una historia de Milán a un noble, Bernardino Corio[80]. La *Historia de Florencia* de Maquiavelo fue encargada por el papa Medici Clemente VII, y dedicada a este por su «humilde esclavo». Las repúblicas también eran conscientes del valor de la historia oficial. El gobierno veneciano, por ejemplo, encargó historias al humanista Marcantonio Sabellico y a los patricios Andrea Navagero y Pietro Bembo[81].

Los gobernantes podían actuar asimismo como mecenas de las ciencias naturales por razones prácticas. Leonardo da Vinci fue contratado en la corte de Milán, como ya hemos visto, más en calidad de ingeniero militar que de artista. Pandolfo Petrucci, señor de Siena, mantuvo al ingeniero Vannoccio Biringuccio. Fray Luca Pacioli, matemático, estuvo al servicio de los duques de Milán y de Urbino[82]. Sin embargo, como fraile, no dependía de patronos, y en la medida que la mayoría de los «científicos» vivían de la enseñanza universitaria o de la medicina, tampoco dependían de los patronos.

Los patronos que apreciaban la literatura o se sentían atraídos por autores determinados podían encargar obras de una utilidad menos evidente. Cosimo de Medici dio al filósofo Marsilio Ficino una granja en la campiña toscana, cerca de Careggi, y le animó para que tradujese a Platón y otros autores antiguos. Poliziano escribió un poema para celebrar la famosa justa en la que había tomado parte Giuliano de Medici, hermano de Lorenzo el Magnífico. Como los pintores o los músicos, los poetas podían verse obligados a contribuir al entretenimiento en las festividades. Cuando Poliziano servía en Mantua, escribió su famoso

drama *Orfeo* como encargo para una boda y poemas suplicatorios dedicados a Lorenzo de Medici, en los que describía el estado desastroso de sus vestidos. La súplica en verso era un género literario convencional, pero su existencia es un recordatorio de la importancia del patronazgo para la cultura de la época y la vida del escritor individual.

21. Tiziano, *Pietro Aretino*.

Como en el caso de los pintores, el patronazgo de la corte ofrecía a los escritores una posición social. También les brindaba una protección que, en determinadas ocasiones, podía ser muy necesaria. El poeta Serafino dell'Aquila, por ejemplo, dejó el servicio del cardenal Ascanio Sforza para irse a vivir a Roma sin depender de ningún patrono. Sin embargo, sus versos satíricos provocaron un atentado contra su vida. Cuando se recuperó, «considerando que estar sin protector era peligroso y vergonzoso», Serafino volvió a entrar al servicio del cardenal[83].

A pesar de los ejemplos de historiadores oficiales de Venecia que hemos mencionado, los escritores carecían prácticamente de cualquier tipo de patronazgo civil. Sus opciones se limitaban a la Iglesia, a la corte y esporádicamente a particulares, como el patricio Alvise Cornaro de Padua, quien animó al dramaturgo Angelo Beolco «il Ruzzante» a escribir sus obras, que posteriormente recopiló y publicó[84]. Algunos patricios venecianos, como Francesco Barbaro y Bernardo Bembo (padre de Pietro Bembo y también él escritor distinguido), consideraban un deber patrocinar a estudiosos[85]. La Iglesia era la que ofrecía mayor seguridad, lo que explica que sea difícil considerar clérigos de carrera a escritores como Alberti, Poliziano y Ariosto, que siempre estaban intentando conseguir beneficios eclesiásticos[86]. Castiglione, el perfecto cortesano, acabó sus días como obispo y su amigo Pietro Bembo como cardenal.

La carrera de Aretino, hijo de un zapatero, ilustra a la perfección las dificultades que planteaba depender del patronazgo. Primero llamó la atención de un banquero rico y culto, Agostino Chigi, después la del cardenal Giulio de Medici, y más tarde, la de Federico Gonzaga, marqués de Mantua, y la del *condottiere* Giovanni de Medici. Tener varios patronos aumentaba la libertad de Aretino, pero también los riesgos de que su favor fuera más tibio, por lo que cambió de estrategia. En 1527 se trasladó a Venecia, donde a pesar de aceptar la protección del dogo Andrea Gritti y regalos de varios nobles, conservó más o menos su libertad[87]. Aretino fue capaz de mantener esta situación no solo gracias a su talento para escribir y hacerse publicidad, sino también a la aparición del mercado.

La irrupción del mercado

A la larga, la invención de la imprenta supuso el declive del patrono literario y su sustitución por el editor y el lector anónimo. Sin embargo, en este período el nuevo sistema coexistió con el antiguo. Contamos con ejemplos de una comercialización del patronazgo (la dedicatoria de un libro con la esperanza de una inmediata recompensa en dinero) e incluso de dedicatorias múltiples. Matteo Bandello dedicó cada una de las historias de su colección a una persona diferente y, aunque algunos eran amigos suyos, en la mayoría de los casos se trataba de miembros de familias nobles como los Farnese, los Gonzaga y los Sforza, de quienes, sin

duda, esperaba algo a cambio. Los impresores también buscaban patronos. Cuando Aldo Manuzio publicó, en 1501, su famosa edición de Virgilio en octavo, imprimió varios ejemplares en vitela, como si fueran manuscritos, y los distribuyó entre personajes importantes como, una vez más, Isabella d'Este.

Cuando el mercado irrumpió en el ámbito literario, hallamos ejemplos de impresores-hombres de negocios de éxito, tales como las familias Giolito y Giunti[88]. El libro impreso, originalmente considerado un manuscrito «escrito» a máquina, acabó por considerarse un bien de consumo regularizado en cuanto a precio y tamaño. El catálogo publicado por el impresor veneciano Aldo Manuzio en 1498 es el primero que incluye precios, y el publicado en 1541 el primero en el que se utilizan los términos «folio», «quarto» y octavo»[89]. Los anuncios, en prosa o en verso, fomentaban la venta de estos nuevos artículos de consumo. El impresor los insertaba al final de un libro y recomendaba al lector que se acercase a su tienda para comprar otra obra. El *Orlando furioso* de Ariosto, por ejemplo, contenía el siguiente anuncio: «Todo aquel que quiera comprar un *Furioso,* u otra obra del mismo autor, acuda a la imprenta de los gemelos Bindoni, los hermanos Benedetto y Agostino»[90]. También encontramos casos de impresores, como Gabriele Giolito, que contratan a escritores profesionales (por ejemplo, Lodovico Dolce) para escribir, traducir y preparar textos. Así es como llegó a existir a mediados del siglo XVI la «Grub Street»[91] veneciana, paralela al Gran Canal (*supra*, p. 83)[92]. Por esos mismos años, mediados del siglo XVI, nació el boletín de novedades, o *avviso* comercial, especialmente importante en Roma, y el «teatro profesional» (traducción literal del famoso término *commedia dell'arte*).

El sistema de mercado también afectó a las artes visuales. Los clientes compraban obras ya «acabadas», en algunas ocasiones a través de intermediarios[93]. Este mercado del arte, al que los especialistas dan cada vez mayor importancia, coexistía con el sistema personalizado, más importante y mejor conocido, de patronos y clientes y hubo pintores que, como los hermanos Pollaiuolo, navegaban entre dos aguas[94]. Ya en el siglo XI hallamos ejemplos de ventas de obras de arte que no habían sido encargadas. La demanda de vírgenes, crucifixiones o imágenes de san Juan Bautista era lo suficientemente importante como para que los talleres pudiesen realizarlos sin tener presente a ningún cliente específico; a veces se dejaban inacabadas para poder incluir en ellas peticiones concretas. Algunos mercaderes comerciaban con obras de arte, como con cualquier otro bien de consumo. Así, por ejemplo, el «mercader de Prato» Francesco Datini[95]. En la Florencia del siglo XIV ya se hacían reproducciones baratas de esculturas famosas.

En el siglo XV ya hay indicios de que las obras acabadas estaban comenzando a ser algo común. Hubo mercaderes, por ejemplo el florentino Bartolommeo Serragli, que se especializaron en la venta de estos bienes. Serragli revolvió Roma en busca de estatuas de mármol antiguas para los Medici; en Florencia adquirió telas para Alfonso de Aragón; empleó a Donatello, fray Lippo Lippi y Desiderio da Settignano; hizo tratos, por último, con

manuscritos iluminados y vírgenes de terracota, juegos de ajedrez y espejos[96]. También Vespasiano da Bisticci, de cuyas actividades como librero ya hemos hablado, hizo de intermediario en tratos entre iluminadores como Attavante degli Attavanti y clientes que no conocían, como Federigo, duque de Urbino, y Matías, rey de Hungría.

El mercado de reproducciones también adquirió mayor importancia en esta época[97]. Poco antes de que se inventase la imprenta se empezaron a hacer xilografías y grabados de imágenes piadosas, a las que se unieron, a finales del siglo XV, las que reflejaban acontecimientos de actualidad, tales como el encuentro entre el Papa y el Emperador en 1468. Tras la invención de la imprenta, las ilustraciones de los libros adquirieron gran importancia. Aldo Manuzio publicó ediciones ilustradas de Dante, Petrarca, Boccaccio y otros que alcanzaron gran fama. Algunas reproducían pinturas famosas. En torno a 1500 circulaban xilografías de *La última cena* de Leonardo, y Guilio Campagnola reproducía pinturas de Mantegna, Giovanni Bellini y Giorgione. Marcantonio Raimondi se labró gran fama gracias a sus reproducciones con interpretaciones «libres» de pinturas de Rafael[98].

También se reproducían esculturas famosas. En torno a 1470, el taller de Della Robbia en Florencia producía esculturas de terracota coloreadas, como las reproducciones en miniatura de la *Madonna de Impruneta*, baratas y estandarizadas, que probablemente no eran encargos. Por esa misma época empezaron a producirse en Florencia medallones con retratos, utilizando lo que un especialista ha denominado «métodos de cadena de montaje», es decir, repetitivos y a partir de una división del trabajo[99]. A veces las estatuillas eran auténticas estatuas clásicas en miniatura. El escultor denominado el «Antico» se ganó su sobrenombre haciendo pequeñas réplicas de bronce del famoso Apolo de Belvedere, por ejemplo, o de los Dioscuros[100].

En el siglo XV también se desarrolló la mayólica, es decir, jarrones y platos de cerámica pintados y vidriados producidos en Bolonia, Urbino, Faenza y otros lugares. Los había grandes, espléndidos y caros, muy apreciados por conocedores como Lorenzo de'Medici, pero también los había lo suficientemente baratos como para que pudiesen comprarlos los artesanos modestos[101].

En el siglo XVI, el mercado del arte cobró aún más importancia. Isabella d'Este, por ejemplo, estaba dispuesta a comprar pinturas y esculturas de segunda mano. Cuando Giorgione murió, en 1510, Isabella escribió a un mercader veneciano:

> Nos han informado de que entre el material y los efectos del pintor Zorzo de Castelfranco hay un cuadro de una noche (*una nocte*), muy bonito y singular; si pudiese ser, deseamos poseerlo y por ello os pedimos que, en compañía de Lorenzo da Pavia y de cualquier otro que tenga juicio y entendimiento, veáis si es realmente bueno y, si así os lo parece, que hagáis gestiones... para conseguir ese cuadro para mí, acordando el precio y dándome noticia de ello[102].

Sin embargo, la respuesta fue que los dos cuadros de estas características encontrados en el taller de Giorgione habían sido pintados por encargo y que los clientes no estaban dispuestos a perderlos. En este caso, como en otros, Isabella se adelantó ligeramente a su tiempo.

Un año más tarde, en 1511, fue un artista el que tomó la iniciativa de vender un cuadro a los Gonzaga que no le habían encargado. Vittore Carpaccio escribió al esposo de Isabella,

Gianfrancesco II, marqués de Mantua, que tenía una acuarela de Jerusalén por la cual un personaje desconocido, quizá de la corte de Mantua, le había hecho una oferta. «Y por eso se me ha ocurrido escribir esta carta a Vuestra Sublime Alteza, para llamar vuestra atención sobre mi nombre y mi trabajo». Este preámbulo apologético nos sugiere que vender cuadros de esta forma no era todavía del todo correcto[103]. Sin embargo, en 1535, el hijo de Gianfrancesco, Federigo, compró ciento veinte cuadros flamencos de segunda mano.

Los agentes que empleaba Isabella para concertar encargos y para hacer ofertas sobre pinturas ya acabadas, no eran marchantes de arte a tiempo completo. Uno de ellos, por ejemplo, se dedicaba a hacer clavicordios. Sin embargo, el patricio Giovanni Battista della Palla, de Florencia, ha sido descrito como «un marchante de arte en el sentido pleno y verdadero del término, un comprador sistemático, tanto de obras de su tiempo como de obras clásicas»[104]. Se le conoce, sobre todo, por su actividad en nombre de Francisco I, rey de Francia, para el que compró, entre otras cosas, una estatua de Hércules realizada por Miguel Ángel, una de Mercurio obra de Bandinelli, un *San Sebastián* pintado por fray Bartolommeo y una *Resurrección de Lázaro* de Pontormo. Según Vasari, en su *Vida de Pontormo,* Palla fue a la casa de un tal Borgherini buscando más obras del último artista citado, pero fue expulsado por la mujer de este, que le llamó «vil regateador, mercaderucho de tres al cuarto» (*vilissimo rigattiere, mercantatuzzo di quattro danari*). Sin duda, mereció la pena arriesgarse a recibir una reprimenda, pues se hacían buenos negocios con el rey de Francia. Vasari cuenta que Francisco pagó a «los mercaderes» cuatro veces más de lo que estos habían entregado a Andrea del Sarto[105].

Hay otros muchos casos de venta de cuadros no encargados en la Florencia del siglo XVI. Ottaviano de Medici, coleccionista perspicaz, compró dos cuadros de Andrea del Sarto, que no habían obedecido a ningún encargo concreto. Hay, asimismo, referencias de Vasari a la exposición pública de pinturas, una forma de publicidad probablemente ligada al surgimiento del mercado. Bandinelli, por ejemplo, pintó un *Descendimiento de Cristo,* y «lo expuso» («*lo messe a mostra*») en la tienda de un orfebre[106]. También en Venecia hay pruebas de la existencia de un mercado del arte. Volviendo a la *Natividad* de Bellini, cuando en un momento dado las negociaciones con Isabella d'Este parecían al borde de la ruptura, el artista le informó de que había encontrado a alguien que la quería comprar. El primer caso conocido de la compra de un retrato de Tiziano por alguien que no era el modelo, se produjo en 1536 y el protagonista fue el duque de Urbino. Un tal Juan o Giovanni Ram, catalán residente en Venecia, parece haber actuado como tratante de arte a comienzos del siglo XVI. Las pinturas se exponían en la feria de la Ascensión que se celebraba en Venecia (Lotto y los Bassano expusieron allí) y también en la de San Antonio en Padua[107]. Estudios recientes parecen demostrar que en la Venecia del Renacimiento se pintaban más cuadros para su venta directa en el mercado de lo que solíamos pensar[108].

Las xilografías y grabados, producidos en serie para su venta a un público anónimo, también se hicieron más comunes en el siglo XVI. Algunos artistas comenzaron a especializarse

en los nuevos medios de expresión. Giulio y Domenico Campagnola, por ejemplo, que se dedicaron preferentemente a los paisajes, o Marcantonio Raimondi, quien hizo grabados a partir de pinturas de Leonardo y Rafael, dándolas a conocer. La época de la reproducción mecanizada de las obras de arte, deplorada por críticos como Walter Benjamin, se produjo mucho antes de lo que se piensa normalmente[109].

A mediados del siglo XVI, el sistema de mercado todavía estaba muy lejos de igualar, y no digamos de desplazar, al sistema personal de patronazgo. Para encontrar ejemplos de predominio del nuevo sistema, tenemos que esperar hasta el siglo XVII, cuando surgen las casas comerciales de Venecia o al mercado del arte de la república holandesa.

No podemos responder a la pregunta de si el arte floreció en la Italia del Renacimiento gracias a los patronos, como asegura Filarete, o a pesar de ellos, como decía Miguel Ángel. Sin embargo, lo que sí podemos analizar es la complicada relación entre el patronazgo y la desigual distribución de los logros artísticos entre las diversas regiones de Italia.

En el capítulo anterior hemos sugerido que el arte floreció especialmente en Florencia y Venecia, porque contaban con sus propios artistas. Pero esa no es la historia completa. Además de «producir» artistas, también eran «ciudades consumidoras», que actuaban como imanes atrayendo a artistas y escritores de muchos otros lugares[110]. Roma es un ejemplo clarísimo, y el patronazgo de papas (especialmente Nicolás V y León X) y cardenales es la explicación obvia para ello[111]. Urbino, Mantua y Ferrara son otros famosos ejemplos de ciudades, convertidas en centros culturales, a pesar de contar con un número reducido de pintores nativos importantes[112]. En estos tres casos, el estímulo provino del patrono, ya fuese el gobernante o su esposa. En Urbino fue Federigo da Montefeltre quien dio relevancia a las artes atrayendo a Luciano Laurana de Dalmacia, a Piero della Francesca del Borgo Santo Sepolcro, a Justo de Gante, o a Francesco di Giorgio de Siena. En Mantua, Isabella d'Este y su esposo encargaron obras, como ya hemos visto, a Bellini, Carpaccio, Giorgione, Leonardo, Mantegna, Perugino, Tiziano y otros artistas que no eran naturales de Mantua. El único pintor natural de sus dominios que trabajó para ellos fue un maestro menor, Lorenzo Leombruno[113]. En estas pequeñas cortes, el patrono parece hacer surgir el arte donde antes no existía. Sin embargo, conviene matizar esta teoría en dos aspectos. El primero es que tal patronazgo era parasitario del arte que se producía en centros mayores, como Florencia y Venecia, en el sentido de que no podría haber existido sin estos. La segunda matización es que los éxitos de los patronos principescos raramente sobrevivieron a su desaparición. Alfonso de Aragón, por ejemplo, fue un patrono destacable en muchos campos. Tomó a cinco humanistas a su servicio (Panormita, Fazio, Valla y los hermanos Decembrio). Creó un coro de veintidós cantores y pagaba a su organista la suma inusualmente elevada de ciento veinte ducados al año. Invitó a su corte de Nápoles al pintor Pisanello y encargó obras a los escultores más importantes, como Mino da Fiesole y Francesco Laurana. Compró tapices flamencos y cristal veneciano[114]. La muerte del rey «puso fin a los días felices del humanismo napolitano» porque su hijo y sucesor «no continuó el mecenazgo cultural a tan gran escala con humanistas», y los nobles

napolitanos no siguieron el ejemplo de Alfonso de Aragón interesándose por el patronazgo[115].

Al revés que Alfonso, Lorenzo de Medici tuvo todo a su favor como patrono[116]. Vivir en Florencia le daba acceso inmediato a los mejores artistas y, por lo tanto, no tenía que molestarse en atraerlos de otras ciudades. Además, no era el único patrono, sino uno entre muchos, grandes y pequeños. La importancia de su patronazgo se ha exagerada en el pasado. Aquí, sin embargo, no hablamos de magnitud, sino de facilidad. El patronazgo estaba estructurado; era fácil en algunas zonas de Italia y difícil en otras.

En lo referente al surgimiento del mercado, probablemente diera más libertad a artistas y escritores al precio de una mayor inseguridad. Con él surgió la reproducción e incluso la producción en serie. Con todo, pudo estimular la creciente diversidad en los temas, así como el estilo individual mencionados en el capítulo primero: permitió al artista explotar sus cualidades únicas para intentar atraer al comprador.

---

1. Edwards, «Creativity» en la que se distingue entre cuatro tipos. Yo, a mi vez, he dividido este sistema «personalizado» en dos.

2. De entre la vasta literatura existente sobre el patronazgo artístico cabe mencionar Burckhardt, *Beiträge*, Wackernagel, *World of the Florentine Renaissance Artist*, punto 2; Renouard, «L'artis ou le client?; Chambers, *Patrons and Artists*; Baxandall, *Painting and Experience*, pp. 3-14; Logan, *Culture and Society*, cap. 8; Settis, «Artisti e committenti»; Gundersheimer, «Patronage the Renaissance»; Goffen, *Piety and Patronage*; Kent y Simons, *Patronage, Art and Society*; Hollingsworth, *Patronage in Renaissance Italy*; Anderson, «Rewriting the history»; Welch, *Art and Society*, pp. 103-129; Marchant y Wright, *With and Without the Medici*; Christian y Drogin, *Patronage*. En cuanto a la música, Bridgman, *Vie musicale*, cap. 1; Fenlon, *Music and Patronage*, y Feldman, *City Culture*, pp. 3-82.

3. Müntz, *Collections des Médicis*.

4. Baron, «Historical background»; Haines, «Brunelleschi and bureaucracy» y «Market for public sculpture».

5. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 20-30; en el caso de Venecia, Humfrey y MacKenney, «Venetian trade guilds».

6. Pignatti, *Scuole di Venezia*; Eisenbichler, *Crossing the Boundaries*; Esposito, «Confraternitate romane»; Wisch y Ahl, *Confraternities and the Visual Arts*.

7. Molmenti y Ludwig, *Vittore Carpaccio*.

8. Pullan, *Rich and Poor*, pp. 119 y ss.; Brown, *Venetian Narrative Painting*.

9. Logan, *Cuture and Society*, pp. 181 y ss.; Howard, *Jacopo Sansovino*; Hope, *Titian*, p. 98.

10. Lorenzi, *Monumenti*, pp. 157-165; Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 42 y 43.

11. Cohn, «Renaissance attachment to things», pp. 988-989.

12. Lotto, *Libro*, pp. 28, 50.

13. Cohn, «Renaissance attachment to things», p. 9889. Cfr. Wackernagel, *World of the Florentine Renaissance Artist*, p. 10.

14. Braghirolli, «Carteggio di Isabella d'Este»; Cartwright, *Isabella d'Este*; Fletcher, «Isabella d'Este»; Brown, «Ferrarese lady»; Reiss y Wilkins, *Beyond Isabella*; Campbell, *Cabinet of Eros*; Ames-Lewis, *Isabella and Leonardo*.

15. Roberts, *Dominican Women*; McIver, *Women, Art and Architecture*, pp. 63-106.

16. King, *Renaissance Women Patrons*.

17. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, vol. 1, p. 136; Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 46.

18. ffoulkes y Maiocchi, *Vicenzo Foppa*, pp. 300 y ss.; Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 41-42.

19. Welch, *Art and Authority*.

20. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 95.

21. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, vol. 1, p. 256; Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 51.

22. Lopez, «Hard times and investment»; cfr. Goldthwaite, *Building of Renaissance Florence*, pp. 397 y ss.

23. Burke, «Investment and culture».

24. Bourdieu, *Distinction*; Chambers, *Patrons and Artist*, n.º 107.

25. Wackernagel, *World of the Florentine Renaissance Artist*, p. 245 n.

26. Haskell, *Patrons and Painters*, pp. 249 y ss.

27. Filarete, *Treatise on Architecture*, p. 106.

28. Maquiavelo, *Príncipe*, cap. 21.

29. Alsop, *Rare Art Traditions*.

30. Carboni Baiardi, *Federico di Montefeltro*; Kent, *Cosimo de'Medici*.

31. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 91.

32. Settis, *Giorgione's Tempest*, pp. 129 y ss.

33. Logan, *Culture and Society*, p. 157.

34. Baxandall, «Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras».

35. Kent, *Cosimo de'Medici*, pp. 331-332.

36. Crowe y Cavalcaselle, *Life and Times of Titian*, p. 181.

37. Kemp, *Behind the Picture*, pp. 33-46; Welch, *Art and Society*, pp. 103-114; Gilbert, «What did the Renaissance patron buy?», pp. 393-398; O'Malley, *Business of Art*.

38. Shearman, *Andrea del Sarto*, doc. 30.

39. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 123-127.

40. Malaguzzi-Valeri, *Pittori Lombardi*; Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 96-100.

41. Crowe y Cavalcaselle, *Life and Times of Titian*, pp. 183-184; he modificado la traducción.

42. Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga*.

43. Hartt, *Guilio Romano*, vol. 1, pp. 74-75; el texto original en D'Arco, *Guilio Pippi Romano*, apéndice.

44. O'Malley, *Business of Art*, pp. 90-96.

45. Ruda, *Fra Filippo Lippi*, pp. 525-526.

46. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 107.

47. *Ibid.*, n.º 5, 68, 86, 101, 113, 137, etcétera.

48. *Ibid.*, n.º 99.

49. ffoulkes y Maiocchi, *Vincenzo Foppa*.

50. Chambers, *Patrons and Artists*, p. 180.

51. O'Malley, *Business of Art*, p. 180.

52. Tolnay, *Michelangelo*.

53. Shearman, *Andrea del Sarto*, doc. 30 y pp. 47-51.

54. Poggi, *Duomo di Firenze*; Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, vol. 1, p. 191; Cahmbers, *Patrons and Artists*, n.º 49.

55. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 64-72; Braghirolli, «Carteggio di isabella d'Este»; Fletcher, «Isabella d'Este»; Ames-Lewis, *Isabella and Leonardo*, pp. viii, 34.

56. Kemp, *Leonardo da Vinci*, pp. 78 y ss.

57. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 85-90.

58. Gilbert, «What did the Renaissance patron buy?», pp. 416-423.

59. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 85-90.

60. Gombrich, *Symbolic Images*, pp. 9-11, 23-25; cfr. Robertson, «Annibale Caro».

61. Warburg, *Renewal of Pagan Antiquity*.

62. Krautheimer y Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, pp. 169 y ss.; Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 24.

63. Baxandall, «Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras».

64. Warburg, *Renewal of Pagan Antiquity*, pp. 249-269. Cfr. Gombrich, *Symbolic Images*; Dempsey, *Portrayal of Love*; Snow-Smith, *Primavera of Sandro Botticelli*.

65. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, pp. 28-29.

66. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 76, 80.

67. Zimmermann, *Paolo Giovio*.

68. Hope desarrolla un punto de vista más escéptico con relación a la importancia del asesor humanista en «Artists, patrons and advisers»; Robertson, «Annibal Caro»; Hope y McGrath, «Artists and humanists».

69. Kent, «Palaces, politics and society»; Frommel, *Architettura e commitenza*.

70. Hersey, *Alfonso II*; Serra-Desfilis, «Classical language»; Heydenreich, «Federigo da Montefeltre»; Clough, «Federigo da Montefeltre's patronage of the arts».

71. Brown, «Humanist portrait»; cfr. Gombrich, *Norm and Form*, pp. 35-57; Jenkins, «Cosimo de'Medici's patronage»; Kent, *Cosimo de'Medici*.

72. Bridgman, *Vie musicale*, cap. 2.

73. Motta, «Musici alla corte degli Sforza».

74. Fenlon, *Music and Patronage*, pp. 15 y ss.

75. Einstein, *Essays on Music*, pp. 39-49.

76. Straeten, *Musique aux Pays-Bas*.

77. Sobre Roma, D'Amico, *Renaissance Humanism*, pp. 29 y ss.; sobre Florencia, cfr. Garin, «Cancellieri umanisti».

78. Sabbadini, «Come il Panormita diventò poeta áulico»; cfr. Ryder, «Antonio Beccadelli».

79. Regan, «Ariosto's threshold patron».

80. Soria, *Humanistas de la corte*; Ianziti, *Humanistic Historiography*, p. 53; Burke, «L'art de la propagande».

81. Cozzi, «Cultura, política e religione»; Gilbert, «Biondo, Sabellico and the beginnings of Venetian official historiography».

82. Rose, *Italian Renaissance*.

83. Vida del autor de V. Calmeta incluida como prefacio a las obra de Serafino dell'Aquila, *Opere*.

84. Mortier, *Etudes italiennes*, pp. 5-19.

85. King, *Venetian Humanism*, p. 54 y ss.

86. Dionisotti, *Geografia e storia*, pp. 47-73.

87. Larivaille, *Pietro Aretino*.

88. Quondam, «Mercanzia d'honore»; Tenenti, «Giunti».

89. Mosher, «Fourth catalogue».

90. Venezian, *Olimpo da Sassoferrato*, p. 121.

91. Para «Grub Street», véase Nota del Editor, *supra*, p. 83.

92. Quondam, «Mercanzia d'honore»; Bareggi, *Mestiere di scrivere*; Richardson, *Print Culture in Renaissance Italy* y *Printing, Writers and Readers*.

93. Lerner-Lehmkul, *Zur Struktur und Geschichte*, Fantoni *et al.*, *Art Market*; Neher y Shepherd, *Revaluing Renaissance Art*.

94. Wright, «Between the patron and the market».

95. Cfr. Origo, *Merchant of Prato*, pp. 41 y ss.

96. Corti y Hart, «New documents».

97. Emison, «Replicated image in Florence».

98. Oberhuber, «Raffaello e l'incisione»; Landau y Parshall, *Renaissance Print*.

99. Flaten, «Portrait medals», cfr. Comanducci, «Produzione seriale».

100. Syson y Thornton, *Objects of Virtue*, pp. 128-129.

101. Goldthwaite, *Building of Renaissance Florence*, p. 402; Ajmar, «Talking pots», p. 58.

102. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 149-150.

103. *Ibid.*, n.º 63.

104. Wackernagel, *World of the Florentine Renaissance Artist*, p. 283.

105. La-Coste-Messelière, «Giovanni Battista della Palla»; Elam, «Battista della Palla».

106. Un debate general en Koch, *Kunstaustellung*.

107. Francastel, «De Giorgione à Titien».

108. Matthew, «Were there open markets?».

109. Benjamin, «Work of art»; Hind, *Early Italian Engraving*; Alberici, *Leonardo e l'incisione*.

110. Hall, *Cities in Civilization*.

111. Shearman, «Mecenatismo di Guilio II e Leone X». El patronazgo de León suele exagerarse y lo describe Gnoli en *Roma di Leon X*.

112. Clough, «Federigo da Montefeltre's patronage of arts»; Ciammitti *et al.*, *Dosso's Fate*.

113. Rosenberg, *Court Cities*.

114. Serra Desfilis, «Classical language».

115. Bentley, *Politics and Culture*, pp. 63,95.

116. Roscoe, *Life of Lorenzo de'Medici*; Chastel, *Art et humanisme*; Elam, «Lorenzo de'Medici»; Alsop, *Rare Art Traditions*, cap. 12; Kent, *Lorenzo de'Medici*.

5

Usos dados a las obras de arte

Chi volessi per diletto
Qualche gentil figuretta,
Per tenerla sopra letto
O in su qualche basettta?
Ogni camera s'asetta
Ben con le nostre figure[1].

Canción carnavalesca de los escultores florentinos, en Singleton, *Canti carnascialeschi.*

La idea de la «obra de arte» es totalmente moderna, y aunque las galerías y museos de arte nos inciten a proyectarla hacia el pasado, hasta 1500 es más exacto hablar de «imágenes»[2]. El concepto de «literatura» también es moderno, pero en este capítulo nos referimos a los diferentes usos que dieron los propietarios o el público de la época a unas pinturas, esculturas, poemas, obras de teatro, etcétera, que no veían de igual forma que nosotros. En ocasiones, las pinturas eran algo de lo que se podía prescindir. Un patricio florentino, Filippo Strozzi el Joven, pedía en su testamento de 1537 un monumento para la capilla familiar de Santa Maria Novella que ya tenía un fresco de Filippino Lippi. «No os preocupéis por la pintura que está allí ahora y que habrá que destruir», ordenaba Strozzi, «ya que por naturaleza no es muy duradera» (*di sua natura non è multo durabile*)[3]. Si queremos entender lo que significaba el arte de ese período para la gente de la época, tenemos que hablar en primer lugar de sus usos.

Religión y magia

El uso más evidente dado a pinturas y esculturas en la Italia renacentista fue el religioso. En una cultura laica como la nuestra, conviene recordar que lo que nosotros consideramos una «obra de arte» para la gente de la época era una imagen sagrada. La idea de un uso «religioso» no es muy precisa, por lo que probablemente sea útil distinguir entre funciones mágico-devotas y didácticas, aunque se solapen, pues nos permiten apreciar que «mágico» no significa lo mismo para nosotros que para un teólogo del siglo XVI. Es más preciso y útil que nos refiramos a los poderes taumatúrgicos y milagrosos atribuidos a imágenes concretas, como algunos famosos iconos bizantinos. Se decía que ciertos estandartes procesionales, por ejemplo los pintados por Benedetto Bonfigli en Perugia, constituían una defensa contra la peste. A la

Virgen se la representa protegiendo a su pueblo de las flechas de la peste con su manto y en uno de los estandartes aparece el ruego: «Pide y ayuda a tu hijo para que aleje la furia»[4]. La popularidad de las imágenes de san Sebastián, al que también se relacionó en la defensa contra la peste (*infra*, p. 167), durante los siglos XV y XVI, indica que la función taumatúrgica todavía era muy importante en esos siglos. El holandés Guillaume Dufay escribió dos motetes a san Sebastián como defensa contra la peste mientras trabajaba en Italia durante las décadas de 1420 y 1430. También se creía que la música tenía poder terapéutico, y se contaban muchas historias sobre curaciones logradas después de que el paciente escuchase diversas interpretaciones[5].

Un famoso ejemplo italiano de otra clase de poder milagroso es el de la imagen de la Virgen María de la iglesia de Impruneta, cerca de Florencia, a la que se sacaba en procesión para pedir lluvia en tiempo de sequía, menos lluvia en períodos demasiado pluviosos o la resolución de los problemas políticos florentinos. Por ejemplo, el boticario florentino Luca Landucci afirma en su diario, que en 1483 se llevó la imagen a Florencia «para lograr un tiempo benigno porque había estado lloviendo durante un mes. De inmediato el tiempo mejoró»[6].

Algunas pinturas renacentistas hacen alusión a un sistema mágico ajeno al mundo cristiano. Como bien señalara Aby Warburg, los frescos de Francesco del Cossa en el palacio Schifanoia de Ferrara, remiten a temas astrológicos, y probablemente se pintaran para garantizar la buena fortuna del duque[7]. También se ha argüido (siguiendo una sugerencia de Warburg) que la famosa *Primavera* de Botticelli pudo haber sido un talismán, es decir, una imagen destinada a atraer «influencias» favorables del planeta Venus[8]. Sabemos que el filósofo Ficino hacía uso de tales imágenes, al tiempo que interpretaba música «marcial», una suerte de *Suite de los Planetas* renacentista, para atraer la influencia de Marte[9]. Viendo el Argos de los mil ojos guardando el tesoro del duque de Milán pintado (como nos cuenta Vasari) por Leonardo, es difícil decir si lo que intentaba este era simplemente hacer una alusión clásica, o si trataba de crear una imagen protectora. Tampoco sabemos hasta qué punto actuaba con seriedad Vasari cuando insertó una variante de las leyendas de los iconos bizantinos en su vida de Rafael. Vasari nos cuenta que una de las pinturas de Rafael iba camino de Palermo cuando hubo una enorme tormenta y el barco naufragó. Sin embargo, la pintura «no resultó dañada... porque incluso la furia de los vientos y las olas del mar respetaron la belleza de esa obra». De forma similar, debemos considerar la posibilidad de que las imágenes de los traidores y rebeldes, pintadas en las paredes de los edificios públicos de Florencia y otros lugares, fueran una forma de destrucción mágica de los fugitivos a los que, tras haber huido, no podía alcanzar el castigo convencional; el equivalente a figuras de cera de los enemigos a las que se clavan alfileres.

Muchas imágenes fueron creadas y compradas con la intención de estimular la devoción[10]. El término «cuadros devotos» (*quadri di devotione*) fue de uso corriente durante este período, cuando existía un nexo mucho más directo entre las imágenes y el fervor religioso. Igual da

que fuesen crucifijos (recomendados por predicadores destacados como Bernardino de Siena y Savonarola), las nuevas tallas de madera, o los innovadores tipos de pinturas religiosas, pequeñas e íntimas, pensadas para las casas privadas, más narrativa que icono, y capaces de estimular la meditación sobre la Biblia o las vidas de santos[11].

Una ilustración muy gráfica de los usos devocionales de las imágenes procede de Roma, concretamente de la hermandad de San Juan Decapitado (*San Giovanni Decollato*), que consolaba a los criminales condenados en sus últimos momentos utilizando *tavolette*, pequeños cuadros que representaban el martirio de diversos santos, empleados, en palabras de un historiador actual, «como una especie de narcótico visual para adormecer el miedo y el dolor del criminal durante su terrible viaje al patíbulo»[12]. El deterioro y las roturas que apreciamos hoy en algunas de las estatuillas de la época son la prueba viviente de lo que un especialista denominara la «devoción táctil» de sus propietarios[13].

Podemos ligar la creciente importancia de las imágenes devotas a un incremento en el número de iniciativas laicas en materia religiosa, tan características de los siglos XIV y XV; desde la fundación de hermandades religiosas, al canto de himnos o la lectura de obras piadosas en las viviendas. Algunos inventarios de las casas de familias ricas que han llegado hasta nosotros revelan la existencia de imágenes de Nuestra Señora en casi todas las habitaciones, desde la salita de espera o *portego* a los dormitorios. En el castillo de la familia Uzzano, patricios florentinos, había dos pinturas del sudario de Cristo, y frente a una de ellas se encontraba un reclinatorio, como si los habitantes del castillo se arrodillasen regularmente ante la imagen sagrada[14].

Según el fraile Giovanni Dominici, en el siglo XV los padres debían tener imágenes sagradas en las casas por la influencia moral que ejercían sobre los hijos. Jesús niño con san Juan Bautista era muy apropiado para los niños, al igual que los cuadros sobre la matanza de los Inocentes, «para que teman a las armas y los hombres armados». Por otro lado, las niñas debían fijar su atención en las santas Inés, Cecilia, Isabel, Catalina y Úrsula (con las legendarias once mil vírgenes), para que les proporcionasen «amor por la virginidad, deseo de Cristo, odio hacia los pecados y desprecio por las vanidades»[15]. De igual forma, a las niñas florentinas, ya fuesen jóvenes monjas o prometidas, deberían dárseles cuadros, o más exactamente muñecos del Niño Jesús para que se identificaran con la Virgen María[16].

Lo que podríamos llamar vandalismo pío es un ejemplo interesante del uso devoto dado a ciertas imágenes y al tiempo un signo de la reacción del espectador. Pensemos, por ejemplo, en la mutilación de los demonios que aparecen en un cuadro de Uccello o en cómo rasparon los ojos del verdugo de san Jaime en un fresco de Mantegna[17]. El equivalente, podríamos decir, a los abucheos de la audiencia contra el malvado de un melodrama. De hecho, los dramas religiosos de este período cumplían funciones similares. Las *rappresentazioni sacre*, como se las llamaba, que fueron escritas y representadas durante los siglos XIV, XV y XVI, se parecían mucho a los milagros y autos sacramentales de la Inglaterra de la Baja Edad Media (un recordatorio de la dificultad para distinguir entre «Renacimiento» y «Edad Media»,

especialmente en el caso de la cultura popular). Generalmente, estas obras finalizaban con ángeles que exhortaban al público a meditar sobre lo que habían visto. Al final de una obra sobre Abraham e Isaac, por ejemplo, el ángel insistía en la importancia de la «santa obediencia» (*santa ubidienzia*)[18].

Los exvotos son un tipo de imagen devota que aparece en Italia durante el siglo XV, con los que se hace una promesa a un santo en tiempo de peligro, enfermedad o accidente. Los que han sobrevivido, en el santuario de la Madona de la Montaña en Cesena, por ejemplo, en el que se encuentran doscientos cuarenta y seis piezas anteriores a 1600, son probablemente una pequeña parte de todos los que hubo en realidad[19]. Era en este tipo de ocasiones cuando el pueblo solía encargar cuadros. El nivel artístico de la mayoría de los exvotos no es muy alto, pero algunos constituyen ejemplos bien conocidos de pinturas renacentistas, especialmente la *Madonna della Vittoria* de Mantegna, encargada por Gianfrancesco II, marqués de Mantua, tras la batalla de Fornovo, en la que el duque consideraba que había vencido al ejército francés. Fueron los judíos de Mantua quienes pagaron el cuadro, aunque no voluntariamente. El *Martirio de los 10.000 cristianos,* de Carpaccio y el *San Marcos entronizado,* de Tiziano, se encargaron para cumplir promesas formuladas en tiempo de peste, mientras que la *Madonna de Foligno,* de Rafael, fue pintada para el historiador Sigismondo de Conti que, al parecer, quería expresar su gratitud por escapar ileso de la caída de un meteoro sobre su casa.

Otro uso dado a las pinturas religiosas fue el didáctico. Como ya había señalado el papa Gregorio Magno en el siglo VI, «las pinturas están en las iglesias para que los analfabetos puedan leer en las paredes lo que no pueden leer en los libros», una frase muy citada en el Renacimiento[20]. Gran parte de la doctrina cristiana estaba ilustrada en los frescos pintados en las iglesias italianas durante el siglo XIV: la vida de Cristo, la relación entre el Viejo y el Nuevo Testamento, el Juicio Final y sus consecuencias, etcétera. El teatro religioso del período trata temas similares, por lo que cada una de estas formas de expresión reforzaba el mensaje de la otra haciéndola más inteligible. No parece muy útil debatir sobre qué fue primero, si el arte o el teatro[21].

La propaganda es un caso especial de uso didáctico, pues se presenta un tema controvertido desde un único punto de vista.

22. Sandro Botticelli, *El castigo de Korah, Dathan y Albiron*, Capilla Sixtina, Vaticano.

Como la retórica, la pintura era un medio para persuadir. Las pinturas encargadas por los papas del Renacimiento, por ejemplo, presentan argumentos a favor de la preeminencia del Papa sobre los concilios generales de la Iglesia, utilizando en ocasiones paralelismos históricos. Botticelli, por ejemplo, pintó para el papa Sixto IV *El castigo de Korah*, que ilustra una escena del Antiguo Testamento en la que la tierra se abrió para tragar a Korah y sus seguidores por haber amenazado a Moisés y Aarón. Un papa de comienzos del siglo XV, Eugenio IV, había mencionado a Korah al condenar el Concilio de Basilea[22]. De forma similar, Rafael pintó para el papa Julio II (en esos momentos en conflicto con la familia Bentivoglio de Bolonia) la historia de Heliodoro, quien trató de saquear el Templo de Jerusalén pero fue expulsado por los ángeles[23]. En otras ocasiones, especialmente tras la Reforma, las pinturas de las iglesias católicas de Italia y otros lugares tendieron a ilustrar puntos de la doctrina puestos en cuestión por los protestantes[24].

Al igual que los protestantes, la Iglesia católica comenzó a preocuparse en mayor medida por controlar la literatura y, aunque en un grado menor, también la pintura. Se publicó un Índice de Libros Prohibidos (convertido en oficial en el Concilio de Trento en la década de 1560), y *El Decamerón* de Boccaccio fue prohibido y posteriormente expurgado, como muchas otras obras de la literatura italiana[25]. De *El Juicio Final* de Miguel Ángel se habló en el Concilio de Trento, que ordenó que las figuras desnudas se cubrieran con hojas de higuera[26]. Llegó a considerarse la posibilidad de crear un Índice de Imágenes Prohibidas, y en

una ocasión Veronese hubo de presentarse ante la Inquisición de Venecia para explicar por qué había incluido en *La última cena* lo que los inquisidores denominaban «bufones, borrachos, alemanes, enanos y otras vulgaridades semejantes[27].

Política

La defensa visual del papado ha planteado el tema de la propaganda política, al menos en el vago sentido de imágenes y textos que justifican o glorifican un régimen particular, si no en el más preciso de recomendar una política concreta[28]. Durante este período hay tantos ejemplos de glorificación, que es difícil saber por dónde empezar, si por las repúblicas o los principados, si por las obras a gran escala, como los frescos, o por otras menores como las medallas. Al igual que en las monedas de la antigua Roma, en las medallas de la Italia renacentista aparecen con frecuencia mensajes políticos. Alfonso de Aragón, por ejemplo, hizo inscribir en una medalla-retrato pintada por Pisanello (1449), la inscripción «Triunfador y Pacificador» (*Triumphator et Pacificus*)[29]. En su arco triunfal había una inscripción similar, «Pío, Clemente, Invicto (*Pius*, *Clemens*, *Invictus*)». El rey, quien recientemente había conquistado Nápoles por la fuerza de las armas, aparentemente estaba diciendo a sus nuevos súbditos que si se sometían estarían a salvo, pero que en caso de conflicto él vencería sin duda. En Florencia, a finales del régimen de Cosimo de Medici el Viejo, se acuñó una medalla en la que aparecía Florencia, representada de la forma tradicional, como una mujer joven, con la inscripción «Paz y Libertad Pública» (*Pax Libertasque Publica*)[30]. En tiempos de Lorenzo el Magnífico se acuñaron numerosas medallas para conmemorar acontecimientos concretos, como la derrota de los conspiradores Pazzi o el retorno victorioso de Lorenzo desde Nápoles en 1480. El escultor Gian Cristoforo Romano conmemoró la paz entre Fernando de Aragón y Luis XII con una medalla en la que destacaba los méritos del papa Julio II, al que describía como «restaurador de la justicia, la paz y la fe» (*Iustitiae pacis fideique recuperator*). En la medida en que se reproducían de forma mecánica y eran relativamente baratas, las medallas resultaron ser un medio apropiado para propagar mensajes políticos y proporcionar una buena imagen a los distintos regímenes.

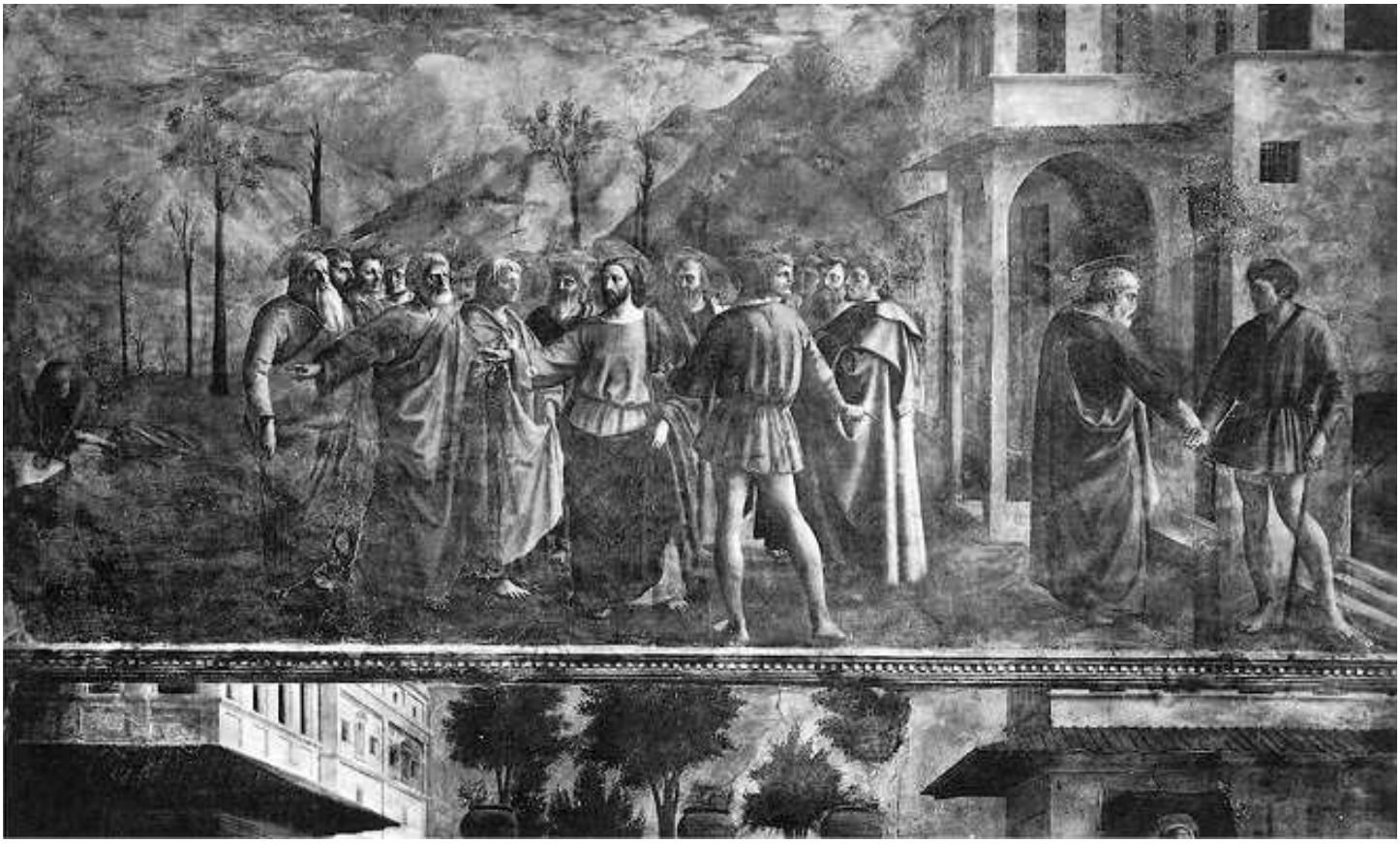
23. Escuela de Piero della Francesca, *Retrato de Alfonso de Aragón*.

Las estatuas públicas eran otra forma de glorificar a guerreros, príncipes y repúblicas. La gran estatua ecuestre de Donatello en Padua, encargada por el Estado, honra a un *condottiere* que estuvo al servicio de Venecia y murió en 1443: Erasmo da Narni, cuyo alias era «Gattamelata». (En cambio, el monumento a Bartolommeo Colleoni de Venecia tuvo que pagarlo el *condottiere* mismo). Cierto número de estatuas florentinas tienen un significado político difícil de percibir de forma directa. En sus guerras con los grandes poderes (especialmente Milán), los florentinos llegaron a identificarse con David derrotando a Goliat, con Judit cortándole la cabeza a Holofernes, o con san Jorge (dejando a Milán el papel de dragón). Las memorables representaciones de estas tres figuras realizadas por Donatello son, en este sentido, claros manifiestos republicanos. Cuando se restauró la república florentina en 1494, reaparecieron los símbolos políticos de este tipo, especialmente el gran *David* de Miguel Ángel, una referencia clara al de Donatello y a los peligros superados con éxito por la república a comienzos del siglo XV. De modo que, «antes de analizar la estatuaria en tanto que obra de arte debemos adquirir un conocimiento de los acontecimientos políticos de la época»[31].

24. Donatello, *Judith y Holofernes*.

25. Benvenuto Cellini, *Cosimo I de'Medici*.

También las pinturas cumplían una función política. Venecia glorificó a la República con los retratos oficiales de sus dogos y las escenas de las victorias venecianas expuestas en el Salón del Gran Consejo del palacio del dogo. En Florencia, al restaurarse la república, se creó un Gran Consejo al estilo veneciano que se reunía en un gran salón del Palazzo della Signoria, decorado con frescos de victorias como las de las batallas de Anghiari y Castina encargadas a Leonardo y Miguel Ángel. Tras la restauración Medicea, en 1513, se destruyeron las pinturas, aún inacabadas. Esta destrucción de importantes obras de artistas destacados sugiere que los coetáneos se tomaban muy en serio el significado político del arte[32]. El hecho de que Vasari, Bronzino y otros pintores fueran contratados por Cosimo de Medici, el gran duque de Toscana, para redecorar el Palazzo Vecchio con frescos referentes a las victorias del régimen y pintar retratos oficiales de la familia ducal sugiere lo mismo[33]. Lo que es más difícil de averiguar, al cabo del tiempo, es si algunas pinturas expresaban mensajes más precisos; por ejemplo, si recomendaban ciertas políticas. Un caso que ha atraído mucha atención es el del gran fresco de Masaccio *El tributo del César*, que se encuentra en la capilla Brancacci de Santa Maria del Carmine en Florencia. El tema no es muy usual, desde luego, y lleva una inscripción claramente moralista: «Dar al César». Si tenemos en cuenta que fue pintado en el año 1425, cuando se discutía la propuesta de introducir un nuevo impuesto, el famoso *catasto,* ¿debemos deducir que este cuadro era una defensa pictórica del impuesto, o simplemente de la primacía papal como *El castigo de Korah* de Botticelli?[34].



26. Masaccio, *El tributo del César* (detalle). Iglesia del Carmine, Florencia.

En otros casos, la referencia política de una pintura es clara, pero su propósito político es bastante más dudoso; así ocurre, por ejemplo, con las imágenes de rebeldes y traidores. Se ha dicho que, en 1440, Andrea del Castagno pintó imágenes de rebeldes colgados de los pies de la fachada de la cárcel de Florencia. Como resultado, se le puso el mote de «Andrés el Sogas» (*Andrea degli impiccati*). En 1478, le correspondió el turno a Botticelli, quien pintó imágenes de los conspiradores Pazzi en el mismo lugar. Entre 1529-1530, durante el sitio de Florencia, fue Andrea del Sarto quien pintó sobre el mismo edificio las imágenes de los capitanes que habían huido. Uno se pregunta qué motivaba esto. ¿Era, como se ha sugerido antes, una suerte de destrucción mágica? ¿O acaso se utilizaban estas imágenes principalmente para dar información, algo así como un cartel de «se busca»? Esto explicaría al menos el despliegue público en Milán de imágenes de personas en quiebra. Sin embargo, dada la importancia del honor y la vergüenza en el sistema de valores de esta sociedad (*infra*, p. 194), lo más probable es que estas pinturas se realizaran para deshonrar a las víctimas y sus familiares, para destruirlos socialmente difamándolos[35].

Tal explicación se ve confirmada por la existencia de equivalentes literarios. En Florencia, el heraldo oficial tenía el deber de escribir lo que se llamaba *cartelli d'infamia*, es decir, versos en los que se insultaba a los enemigos de la República.

27. Andrea del Sarto, *Dos hombres colgados de los pies* (detalle), tiza roja sobre papel crema.

El humanismo también tenía sus aplicaciones, ya fuese producir gobernantes virtuosos, como pretendían los humanistas, o promover hábitos de sumisión y obediencia, como afirman hoy algunos especialistas[36]. Es menos necesario que insistamos en el tema de la literatura, porque su uso para la persuasión política es suficientemente obvio. Baste con decir que las epopeyas en latín e italiano que hemos visto en el capítulo anterior eran poemas en los que se

honraba a los gobernantes a través de antepasados, reales o imaginarios, destinados a legitimar su gobierno, y no menos politizados que su modelo. Augusto encargó la *Eneida* a Virgilio, para obtener una buena imagen pública y, según algunos especialistas en el mundo clásico, para defender ciertas medidas. Las obras de historia, equivalentes en prosa de la epopeya según la teoría literaria del Renacimiento, solían cumplir el mismo propósito. Los gobiernos contrataban a humanistas historiadores como Lorenzo Valla en Nápoles, Marcantonio Sabellico en Venecia o Benedetto Varchi en la Florencia del gran duque Cosimo de Medici. Se suponía que eran los nuevos Livios, del mismo modo que los estados que ensalzaban eran nuevas Romas. Algunos poemas expresaban mensajes más precisos y coyunturales, como los «lamentos» que se ponían en boca de los gobernantes tras su caída (por ejemplo, César Borgia, quien lo perdió todo a la muerte de su padre, el papa Alejandro VI, o Giovanni Bentivoglio, expulsado de Bolonia por Julio II), o de ciudades en momentos de crisis (Venecia en 1509, tras una importante derrota en Agnadello, o Roma en 1527, tras haber sido saqueada por las tropas imperiales)[37]. *Morgante* (1478), la famosa epopeya de Luigi Pulci, parece ser, entre otras cosas, un alegato a favor de una cruzada contra los turcos, y de hecho sabemos que el poeta defendía este objetivo. Ariosto plantea una cuestión similar en su *Orlando furioso* (1516), en el que urgía a españoles y franceses a luchar contra los moros y no contra sus vecinos cristianos (es decir, creía que debían desistir de sus guerras en Italia).

La función persuasiva de las artes era mayor en aquellos casos en los que menos se ha conservado para que la posteridad vea y juzgue. Me refiero a las fiestas cortesanas y cívicas, que solían lanzar mensajes más o menos específicos, pero también cumplían la tarea general de celebrar o legitimar a un régimen concreto. En el caso de Venecia, con sus elaboradas procesiones ducales y su ceremonia anual de Matrimonio del Mar, un historiador actual habla, no sin razón, del «gobierno por medio del ritual», insistiendo en la imagen de una sociedad jerárquica y armónica proyectada por medio de estas formas casi teatrales. En cuanto a referencias concretas, tenemos un buen ejemplo en 1511 durante la famosa guerra de la Liga de Cambrais, en la que estaba en juego la existencia de Venecia (o al menos de su imperio). La Scuola di San Rocco (*supra*, p. 98) exhibió un *tableau vivant*, en el que aparecían Venecia (personificada como una mujer) y el rey de Francia (la enemiga principal de la República), flanqueado por el Papa con un letrero en el que se preguntaba por qué habría renegado Francia de la verdadera fe[38]. En Florencia, la utilización de los festivales para fines políticos es más evidente en la época posterior a la restauración de los Medici, que tuvo lugar en 1513. Un ejemplo notable es el de la entrada oficial a Florencia, en 1515, del papa Medici León X a través de una complicada secuencia de arcos triunfales en los que se destacaba el tema del retorno del Siglo de Oro[39]. El segundo Cosimo, gran duque de Toscana, también fue consciente del valor político de las artes. Él y sus hombres utilizaron políticamente no solo su boda con Leonor de Toledo, celebrada en 1539, sino también las fiestas anuales, en especial el carnaval y la fiesta de San Juan Bautista (patrón de Florencia), en lo que un escritor reciente ha llamado, muy adecuadamente en este contexto, un «maquiavelismo consciente»[40].

Da la impresión, y es difícil ser más preciso, de que la utilización política de los medios de comunicación fue mayor y más consciente en el siglo XVI que en el XV. Enfrentados a una mayor difusión de ideas heterodoxas, posible gracias a la invención de la imprenta, los gobiernos, al igual que la Iglesia, recurrieron a la censura. Cuando en 1561 se publicó póstumamente la gran *Historia de Italia* de Guicciardini ya se habían expurgado una serie de comentarios anticlericales, pero el responsable de esta censura no fue la Iglesia, sino el gran duque de Toscana, que pretendía preservar las buenas relaciones entre el Gran Ducado y el Papado. Lo positivo es que Cosimo de Medici demostró ser consciente del uso político de la cultura al fundar primero la Academia florentina y después la Academia de Dibujo. En otras palabras, Cosimo intentaba convertir el «capital cultural» de la ciudad (la primacía de su lengua, su literatura y su arte) en capital político para su régimen[41].

Hasta ahora hemos hablado de los mensajes políticos a favor de los que estaban en el poder. Sin embargo, los detractores de los diversos regímenes estaban muy lejos de guardar silencio. Podían, por ejemplo, expresar sus puntos de vista por medio de una suerte de iconoclastia secular. Tras la derrota de los ejércitos venecianos en Agnadello, en 1509, durante la revuelta de las ciudades sometidas a Venecia, como Bérgamo y Cremona, se mutilaron las estatuas del león de San Marcos colocadas en cada una de estas ciudades como símbolo del dominio veneciano. Tras la muerte del papa Julio II, se destruyó una estatua suya en Bolonia, otro signo de dominio. Ya había *graffiti* en la política de las ciudades-estado italianas (recogidos a veces en crónicas o cartas privadas). Los llamados «pasquines» (*pasquinate*), versos que satirizaban a papas y cardenales desde finales del siglo XV y se pegaban en el pedestal de los restos de una estatua clásica, fueron el desarrollo literario de estos *graffiti*. Los versos, atribuidos a la estatua, eran elaborados en ocasiones por conocidos escritores, como Pietro Aretino, cuyos mordaces versos sobre el cónclave que siguió a la muerte de León X incrementaron su fama[42].

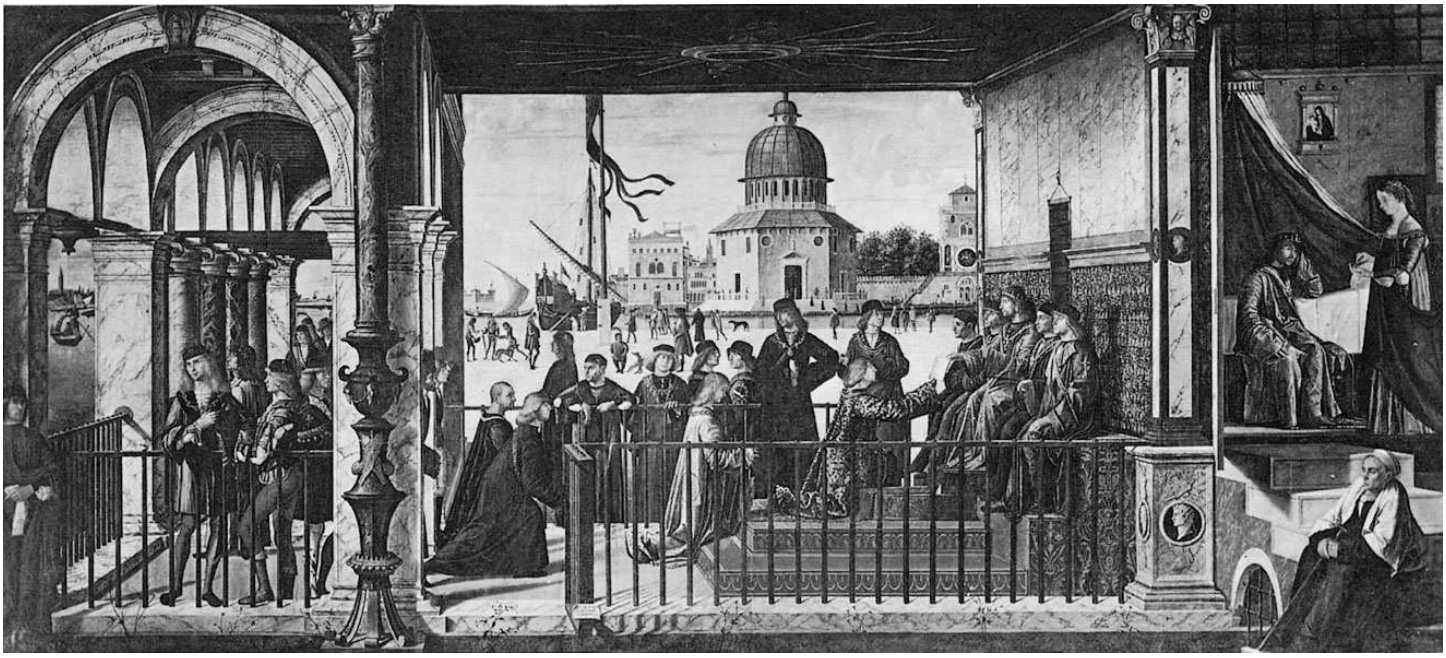
La esfera privada

Hubo usos dados a las artes que no encajan perfectamente en nuestras categorías de «religión» y «política», al menos en sentido estricto. Quizá pudiéramos ampliar la última de las categorías, e incluir en ella el uso dado a los retratos de hijas casaderas en las negociaciones entre príncipes o entre familias de clase media[43]. Incluso los retratos de particulares pueden ser una forma de propaganda, cuando el pintor colabora con el modelo para presentar una imagen favorable del individuo, o de su familia, a efectos de impresionar a familias rivales o quizás a la posteridad[44]. Conviene pararse a pensar cuánta cultura material de la Italia renacentista se creó en entornos domésticos (*supra*, pp. 21-23)[45] para gloria, no tanto de los individuos como de las familias, especialmente de familias nobles o que pretendían ennoblecerse.

El elemento más importante y caro era la casa de la ciudad o «palacio», como les gustaba denominarla a los italianos, tanto un símbolo como un refugio, destinada a impresionar a los extraños más que a proporcionar a sus habitantes un alojamiento confortable. La comodidad es un ideal más reciente, del siglo XVIII más o menos. Los viejos ideales eran la modestia y la defensa. Por otro lado, durante los siglos XV, XVI y XVII se puso de moda en Italia el «consumo conspicuo», que llevaba a los nobles a edificar para mantener el honor de la casa y dar envidia a sus rivales[46]. La casa (sobre todo la fachada) y su contenido eran la «fachada» de la familia, el decorado y escenario apropiados para representar la obra de larga duración en la que se mostraba su estatus. El análisis que ofrece Gombrich del término «fachada» resulta especialmente apropiado para describir el comportamiento de los nobles italianos de los siglos XVI y XVII[47].

Dicho en palabras de la época, el palacio mostraba la «magnificencia» de la familia a la que pertenecía, aunque el «decoro» en lo que se mostraba y la escala fuera tema de debate[48]. Con las villas y casas de campo ocurría algo similar. En la primera parte del período se trataba básicamente de casas de labor, donde los propietarios supervisaban a los trabajadores de su hacienda. Sin embargo, poco a poco, el énfasis fue pasando del provecho económico al placer[49].

Había otros objetos materiales asociados a momentos ritualizados e importantes de la historia familiar, como nacimientos, bodas y defunciones. La *desca di parto*, o «bandeja del parto», en la que se llevaban refrescos a la nueva madre, generalmente estaba decorada con temas apropiados, como el triunfo del amor. El *cassone*, un arcón pintado, a veces hasta en la cara interna de la tapa, se asociaba al matrimonio porque solía contener el ajuar de la novia[50]. Con frecuencia se entregaban pinturas como regalos de boda y los recién casados solían hacerse retratos, la novia con los vestidos que le había regalado la familia del novio y, a veces, con el emblema que la identificaba como miembro de la familia[51]. Las alusiones explícitas a la sexualidad, permitidas durante las bodas, afectaron a las convenciones sobre el arte nupcial de la época, que incluye obras maestras, como la *Camera degli Sposi* de Mantegna en Mantua, la *Galatea* de Rafael y *El matrimonio de Alejandro y Roxana* de Sodoma, las dos últimas pintadas para el banquero sienés Agostino Chigi[52]. Poesía y teatro también se asociaban a la feliz ocasión del matrimonio; Poliziano escribió su drama pastoril *Orfeo* con ocasión de un doble desposorio celebrado en la corte de Mantua. Se construían monumentos funerarios, algunos grandiosos, para conmemorar las muertes en la familia. Puesto que la capilla de los Medici, de Miguel Ángel, y la tumba del papa Julio II, siempre preocupado por la gloria de la familia Della Rovere, se realizaron durante este período, sobra cualquier comentario. Si los estados contrataban a artistas y escritores para difamar a sus enemigos, también lo hacían en ocasiones las familias nobles. El pintor Francesco Benaglio de Verona recibió el encargo de pintar de noche, a la luz de las antorchas, escenas obscenas en las paredes del palacio de un noble (enemigo de su cliente), presumiblemente para exponerle a la vergüenza pública[53].



28. Vittore Carpaccio, *La recepción de los embajadores ingleses y santa Úrsula hablando con su padre*. Galería de la Academia, Venecia.

Arte por placer

Llegamos por fin a lo que parece el «uso» natural de las artes: proporcionar placer. No debemos olvidar el aspecto lúdico del arte, aunque no sea un tema que se analice a menudo[54]. La importancia creciente de esta función es lo más significativo del período. A mediados del siglo XVI, el escritor Lodovico Dolce llegó a sugerir que el propósito de la pintura era «sobre todo proporcionar placer» (*principalmente per dilettare*). La canción de carnaval de los escultores florentinos, reproducida bajo el título de este capítulo, da fe de este nuevo talante. Debe observarse, sin embargo, que, según la canción, el placer (*diletto*) lo proporciona la estatua como contribución a la decoración interior. Todavía estaban muy lejos de ideas actuales como la de «el arte por el arte». Hasta los Gonzaga, que siempre se interesaron mucho por la pintura, parecen haberla considerado mera decoración. Isabella encargó un cuadro a Giovanni Bellini para «decorar uno de nuestros estudios» (*per ornamento d'uno nostro studio*), y su hijo Federico escribió a Tiziano en 1537, informándole de que las nuevas habitaciones del palacio ya estaban acabadas y lo único que faltaba eran pinturas «para estos aposentos» (*fatte per tali lochi*). Sabba di Castiglione, un caballero de la orden de Rodas, dio diversos consejos (que se han hecho muy famosos) para la decoración de la casa de un noble con estatuas clásicas, o, si estas no se podían conseguir, con obras de Donatello o Miguel Ángel[55].

En arquitectura asistimos a la importancia creciente de las casas de recreo o villas, donde, según uno de sus grandes diseñadores, Palladio, un hombre «cansado del bullicio de las ciudades, podrá descansar y hallar consuelo»[56]. También en literatura se iba concediendo

importancia creciente (especialmente en los prólogos) al placer, el del autor y sobre todo el del lector, un cambio que puede relacionarse con la gradual comercialización de la literatura y el arte. Pero ¿qué proporcionaba placer a los espectadores, lectores y oyentes del Renacimiento? En el próximo capítulo intentaremos responder a esta pregunta.

---

1. «¿Quién quiere una figurilla para su placer?/ Puedes ponerla sobre la cama o sobre un pedestal./Todas las habitaciones quedan bien con nuestras figuras».

2. Belting, *Likeness and Presence*; Ferino Pagden, «From cult images to the cult of images».

3. Citado en Goldthwaite, *Private Wealth*, p. 102 n., aunque la traducción es diferente.

4. Bombe, «Tafelbilder, Gonfaloni und Fresken».

5. Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*.

6. Casotti, *Memorie istoriche*; Landucci, *Florentine Diary*; Trexler, «Florentine religious experience».

7. Warburg, *Renewal of Pagan Antiquity*, pp. 563-592.

8. Yates, *Giordano Bruno*, pp. 76 y ss.

9. Walker, *Spiritual and Demonic Magic*; Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*, pp. 101-144.

10. Goffen, *Piety and Patronage*; Hills, «Piety and patronage»; Verdon y Henderson, *Christianity and the Renaissance*; Eisenbichler, *Crossing the Boundaries*; Welch, *Art and Society*, pp. 131-207; Ladis y Zuraw, *Visions of Holiness*, Kubersky-Piredda, «Immagini devozionali»; Kasl, *Giovanni Bellini*; Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore*.

11. Wackernagel, *World of the Florentine Renaissance Artist*, pp. 180 y ss.; Ringbom, *Icon to Narrative*; Baxandall, *Painting and Experience*, pp. 45 y ss.

12. Edgerton, *Pictures and Punishment*, p. 172.

13. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore*, p. 59.

14. Morse, «Creating sacred space»; Bombe, *Nachlass-Inventare*.

15. Dominici, *Regola del governo*, pp. 131 y ss.

16. Klapisch-Zuber, *Women, Family and Ritual*, cap. 14.

17. Edgerton, *Pictures and Punishment*, p. 91.

18. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni*.

19. Novelli y Massaccesi, *Ex voto*.

20. Por fra Michele da Carcano, citado en Baxandall, *Painting and Experience*, p. 41, por ejemplo, y por Dolce, *Aretino*, p. 112.

21. Kernodle, *From Art to Theatre*.

22. Ettlinger, *Sixtine Chapel*; cfr. n.º 16: 1-34.

23. Jones y Penny, *Raphael*, cap. 5; cfr. 2 Macabeos 3: 7-40.

24. Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente*; Ostrow, *Art and Spirituality*.

25. Sobre Boccaccio, Sorrentino, *Letteratura italiana*; sobre la censura literaria en Italia en general, Guidi, en Rochon, *Le pouvoir et la plume*; Grendler, «Printing and censorship»; Fragnito, *Church, Censorship and Culture*; Frajese, *Nascita dell'Indice*.

26. Blunt, *Artistic Theory*, cap. 9; De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*.

27. Schaffran, «Inquisitionsprozesse».

28. Welch, *Art and Society*, pp. 209-273.

29. Hill, *Corpus of Italian Medals*, p. 12 y lámina 9.

30. *Ibid.*, p. 236.

31. Seymour, *Michelangelo's David*, p. 56; cfr. Hartt, «Art and freedom»; Ames-Lewis, «Donatello's bronze David»; Kemp, *Behind the Picture*, pp. 202-207.

32. Wilde, «Hall of the Great Council».

33. Pope-Hennessy, *Portrait in the Renaissance*, pp. 180-185; Levey, *Painting at Court*; Cox-Rearick, *Dinasty and Destiny*; Veen, *Cosimo I de'Medici*.

34. Meiss, «Massaccio and the Early Renaissance»; Molho, «Brancacci Chapel».

35. Ortalli, *Pittura infamante*; Edgerton, *Pictures and Punishment*, sobre todo, p. 76.

36. Grafton y Jardine, «Humanism».

37. Medin y Frati, *Lamenti*.

38. Muir, *Civic Ritual*, pp. 185 y ss., 238 y ss.

39. Shearman, «Florentine entrata of Leo X».

40. Plaisance, «Politique culturelle» y *Florence*.

41. *Ibid.*, «Une première affirmation»; Bertelli, «Egemonía lingüística».

42. Larivaille, *Pietro Aretino*, pp. 47 y ss.

43. Fahy, «Marriage portrait».

44. Burke, *Historical Antropology*, pp. 150-167.

45. Welch, *Art and Society*, pp. 275-311.

46. Burke, *Historical Anthropology*, pp. 132-149; Goldthwaite, «Empire of things», pp. 77 y ss.

47. Goffman, *Presentation of Self*, pp. 22 y ss.

48. Jenkins, Cosimo de'Medici's patronage»; Kent, *Lorenzo de'Medici*; Lindow, *Renaissance Palace*; Shepherd, «Republican anxiety».

49. Lillie, *Florentine Villas*; Rupprecht, «Villa»; Coffin, *Villa in the Life of Renaissance Rome*.

50. Callmann, *Apollonio di Giovanni*; Tinagli, *Women in the Italian Renaissance Art*, pp. 21-46; Baskins, *Cassone Painting*; Musacchio, *Ritual of Childbirth;* Randolph, «Gendering the period eye»; *Art, Marriage and Family.*

51. Klapisch-Zuber, *Women, Family and Ritual*, pp. 225 y ss.; Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art*, pp. 47-83.

52. Barolsky, *Infinite Jest*, pp. 28 y ss., 89 y ss., 93 y ss.

53. Simeoni, «Una vendetta signorile».

54. Barolsky, *Infinite Jest* es una rara excepción.

55. Sabba di Castiglione, *Ricordi*, n.º 109, traducido en Klein y Zerner, *Italian Art*, p. 23.

56. Palladio, *Quattro libri dell'architettura*, libro 2, cap. 12.

6

El gusto

> Todo el mundo tiene cierto gusto natural... que le permite reconocer lo bello y lo feo [*un certo gusto... del bello e del brutto*].
>
> Dolce, *Aretino* (1557), p. 102

Ni artistas ni patronos tomaban decisiones sobre estética con total libertad. Lo advirtiesen o no, esta se veía limitada por la necesidad de tener en cuenta los gustos dominantes en la época. Debemos describirlos antes de echar un vistazo, aunque sea momentáneamente, a las obras de arte y literarias e intentar contemplarlas a través de los ojos de la gente de la época[1]. Para reconstruir el gusto del período, los historiadores pueden recurrir principalmente a dos tipos de fuentes literarias. En este período, famosos humanistas, como Alberti y Bembo, pero también otras figuras menos conocidas, escribieron una serie de tratados sobre el arte y la belleza. Estos tratados, estudiados en numerosas ocasiones, tienen la ventaja de hablar de forma explícita del tema, pero a menudo son bastante abstractos. En general, debemos complementar su uso con el análisis de críticas más prácticas, juicios sobre obras de arte y literarias concretas que hallamos en contratos, cartas privadas, poemas, biografías o historias[2].

Resulta interesante descubrir, por ejemplo, que aunque el término «sublime» no cobró importancia en la teoría del arte hasta el siglo XVIII, ya fue utilizado en esta época por la poetisa Veronica Gambara en una carta a Beatrice d'Este (hermana de Isabella), en la que elogia el cuadro de Correggio que se encuentra en la iglesia de Santa María Magdalena por expresar *il sublime*. Otra prueba valiosísima es el memorándum enviado a Ludovico Sforza, mencionado en el capítulo 4 (pp. 103-104), en el que el agente intenta encontrar palabras para distinguir entre los estilos de cuatro pintores famosos a fin de ayudar al duque a decidirse por uno de ellos. Compara el «aire viril» de Botticelli con el «más dulce» de Filippino Lippi, y el «aire angelical» de Perugino con el «aire bondadoso» de Ghirlandaio[3].

Evidentemente tenemos fuentes tanto en latín como en italiano, y aunque no pasaremos por alto las primeras, haremos hincapié en las escritas en italiano, porque, el lenguaje coloquial en el que fueron escritas nos acerca más al pensamiento de la época.

Las artes visuales

No sería difícil componer una lista de los cincuenta términos que solían estar en boca o en la pluma de los italianos del período cuando hablaban o escribían sobre pinturas, esculturas o edificios. Algunos son muy generales, casi vacuos, como por ejemplo «belleza» (*belleza*, *pulchritudine*), pero otros son más precisos y, por lo tanto, más reveladores. Quizá resulte útil distinguir entre cinco grupos de términos que giran en torno a los conceptos de naturaleza, orden, riqueza, expresividad y destreza.

Naturalismo frente a idealismo

El «retorno a la naturaleza», una de las fórmulas favoritas de los historiadores del Renacimiento, es un lugar común del período. Por ejemplo, el humanista Bartolommeo Fazio elogiaba a Jan van Eyck por un retrato «al que solo le falta hablar» y por «un rayo de sol que tomarías por luz del sol de verdad», mientras describía a Donatello como aquel que lograba «reproducir expresiones llenas de vida» (*vivos vultus ducere*)[4]. Otro humanista, Cristoforo Landino, afirmaba que las estatuas de Donatello eran «tan vivaces (*grande vicacità*)», que siempre parecían estar en movimiento[5]. Una de las cualidades más apreciadas en pintura eran la tridimensionalidad o «relieve» (*rilievo*). El escritor florentino Giambattista Gelli, por ejemplo, se burlaba del arte bizantino porque «carecía de relieve»; de ahí que las figuras no parecieran personas, sino vestidos extendidos sobre una pared, o «simples pieles»[6]. El gran predicador Girolamo Savonarola parecía estar dando voz a las ideas de su audiencia sobre la pintura cuando insistía en que «cuanto más imitan a la naturaleza, mayor placer provocan. Y así, quienes elogian cualquier pintura dicen: Mira, estos animales parecen vivos y estas flores parecen naturales»[7].

En las *Vidas* de Vasari hallamos consideraciones similares[8]. Los caballos pintados en una caballeriza por Bramantino, por ejemplo, parecían tan reales que un caballo confundió la imagen con la realidad y la coceó. Lo importante en esta variación de Vasari sobre las conocidas historias griegas relativas a uvas y cortinas ilusorias es que el ilusionismo se describe como un triunfo. De nuevo, lo que Vasari encuentra destacable en la *Mona Lisa* es que la boca de la dama «parece realmente viva, no pintada», mientras que las cejas «son completamente naturales, gruesas en un lado y estrechas en el otro siguiendo los poros de la piel». De forma similar, lo que le impresiona de *La última cena* de Leonardo es que «la textura del mantel está imitada con tanta habilidad, que ni el lino puede parecer más real» (*non mostra il vero meglio*). Sus alabanzas a estas pinturas concretas por su naturalismo más que por otras cualidades, pueden hacer que Vasari resulte algo ingenuo en nuestros días. De ahí que haya que insistir en que manifestaba una opinión común en la época, de hecho compartida por Leonardo, quien declaró en una ocasión que la mejor pintura era aquella que más se aproximaba al objeto que imitaba.

Sin embargo, no todos compartían esta opinión. Aunque hoy nos pueda parecer que algunos escritores estaban de acuerdo, de hecho no es así, pues la frase «imitar a la naturaleza» es más

ambigua de lo que parece. En el Renacimiento se manejaban dos ideas distintas de la naturaleza: el mundo físico (*natura naturata* como lo llamaban los filósofos) y la fuerza creativa (*natura naturans*). Hoy en día naturalismo supone la imitación del primero, pero lo que defendían algunos escritores renacentistas era la imitación de lo segundo. Como observa Alberti en su tratado sobre pintura, la naturaleza rara vez alcanza la perfección, y de ahí que los artistas deban buscar la belleza, al igual que la naturaleza, más que el «realismo» (*similitudine*). Lo que quería decir Alberti es que los pintores no debían limitarse a pintar lo que veían, pero utilizaba el lenguaje de la imitación para expresar esta idea. Miguel Ángel defendió esta misma visión aún más enérgicamente. Su objeción a la pintura flamenca se basaba en que su único sentido era «engañar al ojo externo». Cuando diseñó las tumbas de Lorenzo y Giuliano de Medici, no los representó como «la naturaleza los había esculpido y creado (*come la natura gli avea effigiati e composti*)», sino según una versión propia e idealizada de su aspecto[9].

Orden frente a gracia

Un segundo grupo de términos se refiere al orden o armonía. Cuando Alberti dice al arquitecto que imite a la naturaleza creadora, explica que su objetivo es conseguir «cierta armonía racional (*concinnitas*) de todos los elementos que forman un conjunto, de manera que este no pueda mejorarse por mucho que se añada, sustraiga o cambie»[10]. De forma similar, Ghiberti escribió que «la belleza la da la proporción» (*la proporcionalità solamente fa pulchritudine*). Decir que una obra de arte «está proporcionada» es una expresión muy común para elogiar obras de arte. Otro término de este grupo es «orden» (*ordine*)[11]. «Simetría» es otro, utilizado no únicamente para referirse a edificios, como cabría esperar, sino también a pinturas. Landino decía que Cimabue, pintor del siglo XIII, había resucitado la simetría. «Medida» (*misura*) es otro concepto común, al que podríamos añadir «regla» (*regola*). En numerosas ocasiones se utilizaron analogías entre las proporciones de los edificios y las del cuerpo humano, y entre la armonía visual y la musical. La actitud básica implícita en el uso de estos conceptos y analogías era que la belleza seguía determinadas reglas que no eran arbitrarias, sino racionales y desde luego matemáticas. Hasta los jardines gustaban ordenados. Alberti sugería que «los árboles han de plantarse en hileras exactamente uniformes y en líneas rectas»[12]. Lo poco que sabemos de los jardines italianos de este período indica que Alberti estaba expresando una opinión convencional. El arte de la jardinería, por ejemplo, cobró gran fuerza en la Italia del siglo XV[13]. La «ordenación elegante de los vegetales», como definía a este arte sir Thomas Browne en su *Garden of Cyrus*, es una clara ilustración de los valores del Renacimiento en un aspecto en el que difieren mucho de los nuestros.

Sin embargo, no a todo el mundo le gustaba el orden en la naturaleza o en el arte. En la década de 1480, el napolitano Jacopo Sannazzaro expresaba su preferencia por la naturaleza salvaje en su novela pastoril *L'Arcadia*, uno de los modelos de Sidney:

> Lo usual es que los árboles altos y frondosos producidos por la naturaleza en temibles montañas proporcionen mayor placer a aquellos que los observan que las plantas hábilmente podadas y cultivadas en elaborados jardines (*le coltivate piante, da dotte mani espurgante, negli adorni giardini*) [...] ¿Qué duda cabe de que una fuente que mana libremente de una roca rodeada de flora verde nos produce más placer que todas las fuentes, obras de arte hechas con el mármol más blanco y resplandecientes de tanto oro?

Esta es la actitud que subyace al auge del paisajismo durante el período que estamos tratando.

En torno a la década de 1520 se produjo un rechazo generalizado de las reglas artísticas y de la simetría. La teoría y práctica de Miguel Ángel son los mejores ejemplos de esta reacción, aunque no debiera exagerarse su intensidad. Dos famosas citas atribuidas a Miguel Ángel resumen su actitud: el rechazo del libro de Durero sobre la proporción, con el comentario de que «no se pueden dar reglas fijas ni hacer figuras tan regulares como postes», y la afirmación de que «al hombre que carece de vista no le sirven de nada los razonamientos de la geometría y la aritmética ni las pruebas de perspectiva»[14]. En el terreno de la práctica, Vasari describe la capilla de los Medici realizada por Miguel Ángel como el reverso «de la obra regida por medida, orden y regla (*misura, ordine e regola*), que otros artistas realizaban según el uso común».

Si se empezaba a rechazar estos valores, ¿qué los reemplazó? Uno de los términos favoritos del siglo XVI para referirse a la belleza, que no cabe reducir a fórmulas o reglas, es «gracia» (*grazia*). En su delicioso diálogo *Las bellezas de las mujeres*, el florentino Agnolo Firenzuola afirmaba que esta gracia no era el producto de meras estadísticas, sino algo más misterioso, «nacido de una parte oculta y de reglas que no están en los libros»[15]. De este modo, se afirma que no hay reglas recurriendo al lenguaje propio de las reglas. Otro florentino de mediados del siglo XVI, Benedetto Varchi, comparaba la gracia con la belleza. En su opinión la belleza es física, objetiva y basada en unas determinadas proporciones, mientras que la gracia es espiritual, subjetiva e imposible de definir[16]. Pero ¿cómo se representa lo espiritual en el arte? A medida que el término se iba haciendo más popular en el siglo XVI, se utiliza «gracia» para referirse a algo así como «dulzura», «elegancia» o «encanto» (*dolcezza*, *leggiadria*, *venusta*) y, en concreto, se la asocia a las obras de Rafael y Parmigianino[17]. No sería justo llegar a la conclusión de que el «misterio» consistía en crear imágenes de muchachas de expresión dulce y una estatura de diez cabezas, pero no cabe duda de que algunos de los artistas asociados a lo que nosotros llamamos Manierismo creyeron que hasta la gracia era reducible a una fórmula[18].

Riqueza frente a sencillez

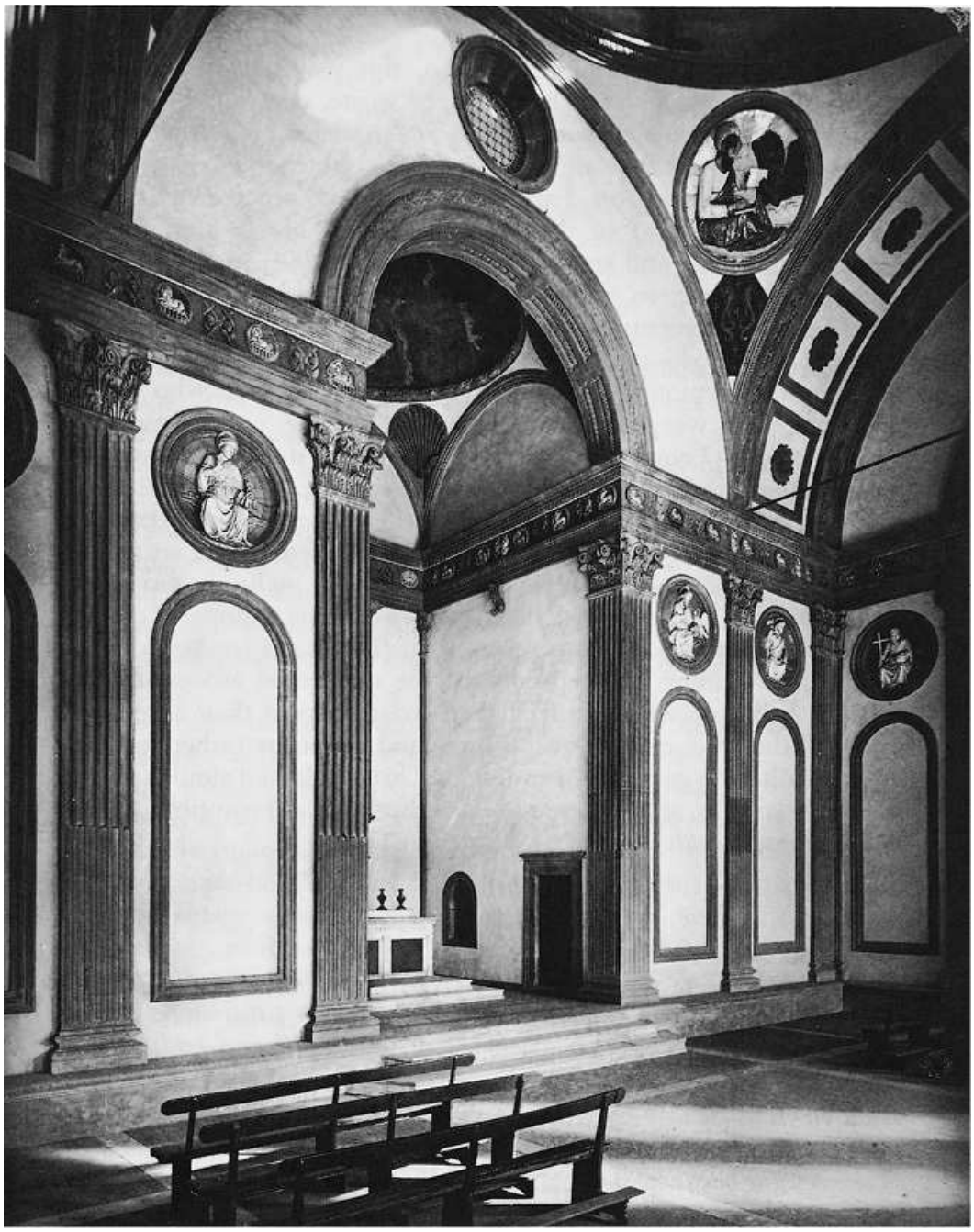
Un tercer grupo de términos asociados a la noción de «riqueza» en un sentido amplio incluye «variedad» (*varietà*); «abundancia» (*copiosità*); «esplendor» (*splendore*) y «grandeza» (*grandezza*). Hay un gran número de adjetivos recurrentes que sería difícil, y quizás inútil, diferenciar, entre ellos *illustre*, *magnifico*, *pomposo* (sin las connotaciones peyorativas del español «pomposo»), *sontuoso* y *superbo*. El humanista Leonardo Bruni, a quien, como ya

hemos visto, consultaron para que diera su opinión sobre el tercer par de puertas del Baptisterio de Florencia, consideraba que deberían ser *illustri*, es decir, debían «alimentar bien los ojos con un diseño variado». Ghiberti, quien de hecho diseñó las puertas, señalaba que su objetivo era la «riqueza». Alberti criticaba lo que denominaba la «soledad» en una «historia» (*istoria*, en el sentido de un cuadro que nos cuenta una historia), sugiriendo que lo que producía placer era, en primer lugar, «la copiosidad y variedad de las cosas... Yo digo que una historia es copiosa cuando se mezclan en ella lo viejo, lo nuevo, doncellas, mujeres, jóvenes, niños, aves, perros pequeños, pájaros, caballos, ovejas, edificios, paisajes y otras cosas similares»[19].

En la descripción de edificios se recurría frecuentemente a esta constelación de términos. Filarete, por ejemplo, empleaba mucho el término «dignísimo» (*dignissimo*). Vasari tiende a describir las casas como *onoratissimo, sontuosissimo* y *superbissimo*, superlativos añadidos para producir un mayor efecto de riqueza. En cuanto a la pintura, Vasari define el «gran estilo» (*maniera grande*) como el característico de las obras que más admira, por ejemplo, las de Miguel Ángel.

Sin embargo, los valores asociados a la sencillez también tenían sus admiradores. A pesar de su elogio a la copiosidad, Alberti era muy hostil al adorno, al que consideraba una forma «secundaria» de belleza. En arquitectura criticaba la «confusión», que parecía ser un defecto ligado a las cualidades de riqueza y variedad. Alberti defendía la blancura de las iglesias basándose en que «la pureza y sencillez del color, como las de la vida, deben complacer al Ser Divino»[20]. También afirmaba que el escultor debía preferir un mármol blanco puro y que sería bueno que los pintores utilizaran más profusamente el blanco que el oro. Uno de los términos que empleaba para elogiar las obras de arte era el de «modestia» (*verecundia*).

La defensa que hacía Alberti de la sencillez encaja perfectamente con las obras de sus amigos Brunelleschi y Masaccio. Brunelleschi evitaba los frescos en el interior de las iglesias, como podemos apreciar en la de San Lorenzo o en la capilla Pazzi de Santa Croce. Landino elogiaba las pinturas de Masaccio porque eran «puras, sin ornamento» (*puro senza ornato*)[21].



29. Interior de la Capilla Pazzi, Florencia.

Expresividad

Para el humanista Bartolommeo Fazio, la expresividad era uno de los dones más importantes del pintor. Pisanello, escribió Fazio, destacaba por su «sentido de la expresividad» (*sensibus exprimendis*). Su obra *San Jerónimo*, por ejemplo, era notable por la «majestad del semblante» del santo. El *Descendimiento* de Roger van der Weyden, continuaba Fazio, era único por la expresión de aflicción de los que rodeaban a Cristo, y su *Pasión*, por la «variedad de sentimientos y emociones» que suscitaba[22]. Una vez más, Alberti recomendaba al pintor que buscase «conmover el alma del espectador», explicando que «los movimientos del alma pueden darse a conocer a través de los movimientos del cuerpo» (el movimiento es un signo de la emoción), lo que implicaba que representar una emoción era inducirla en el observador, quien debería «llorar con los que lloran, reír con los que ríen y sufrir con los que sufren»[23]. Leonardo insistía en la necesidad de que el pintor representara emociones como ira, miedo o aflicción y en sus propios comentarios, plasmados en su libro de notas sobre *La última cena*, no solo describe el mantel, que tanto parece haber impresionado a Vasari, sino asimismo gestos y emociones, como el apóstol que hace «una mueca de sorpresa»[24]. A decir verdad, Vasari también observó las cualidades expresivas de la pintura y comentaba:

> Leonardo ha conseguido imaginar y reproducir brillantemente la atormentada ansiedad de los apóstoles por saber quién había traicionado a su maestro; así, en sus caras podemos ver emociones como amor, consternación e ira, o más bien pena por no saber aprehender el significado de Cristo.

Vasari alabó de forma similar las obras de Miguel Ángel, cuyas figuras «revelan pensamientos y emociones que solo él sabe expresar».

Destreza

El último grupo de términos se centra en la noción de destreza, y podemos ilustrarlo utilizando el elogio que hiciera Fazio de Van Eyck por ostentar esa cualidad (*artificium*). Alberti también elogia a los artistas por el «esfuerzo» (*istudio*, *industria*) que realizan a la hora de seleccionar los elementos del mundo visible para crear una obra bella. También se les puede elogiar por haber superado las dificultades que dicha obra planteaba. Vasari, por ejemplo, alabó los *Desposorios de la Virgen* de Rafael porque «es maravilloso comprobar las dificultades a las que hubo de enfrentarse» para representar el templo en perspectiva. Se ha señalado que «de todos los términos de elogio utilizados por los autores del Renacimiento tardío quizá ninguno sea más frecuente, o más importante, que *difficultà*»[25]. Al éxito para superar las dificultades se le denomina en ocasiones «facilidad». El problema de los artistas que tenían el don de la facilidad era que podían dar la impresión de carecer de esta cualidad, sencillamente porque el observador no se daba cuenta de que hubiera un problema que

resolver. De ahí el consejo a los jóvenes pintores de «introducir al menos una figura muy afectada, misteriosa y difícil (*sforciata*, *misteriosa e difficile*), que demuestre tu destreza a quienes entienden de arte»[26]. El hecho de que el término de moda, *peregrino*, pudiera significar tanto «extraño» como «elegante», demuestra que el consejo se tuvo en cuenta[27].

30. Rafael, *Desposorios de la Virgen*. Pinacoteca de Brera, Milán.

31. Interior de San Francesco della Vigna, Venecia.

Del mismo modo, parece ser que «estrafalario» no era un término peyorativo en la época, pues Vasari lo empleaba para definir su propia obra[28].

Las crecientes referencias a «facilidad» y «dificultad» sugieren que el público, y quizá también los artistas, eran cada vez más conscientes de los diferentes estilos y se interesaban más por ellos. Los términos peyorativos indican algo similar. Artistas como Vasari y profanos como Gelli, a quien ya hemos citado, usaban continuamente términos como «bruto», «basto» o «torpe» (*grosso, rozzo, goffo*) para describir el arte medieval.

Un último ejemplo es la utilización cada vez mayor del término «estilo» (*maniera*)[29]. Al creciente interés por el estilo individual se sumaba una mayor conciencia de lo que nuestra época posromántica denomina creatividad, inspiración o genio, y los contemporáneos describían en términos ligeramente diferentes como inventiva (*invenzione*), imaginación (*fantasia*) o ingenio (*ingegno*)[30].

En definitiva, el análisis del vocabulario utilizado para elogiar la pintura, la escultura y la arquitectura en los siglos XV y XVI parece indicar, al igual que el estudio de los objetos mismos, un cambio en el gusto: de lo natural a lo fantástico y de lo simple y modesto a lo complejo, difícil o espléndido.

La música

La idea de que existían paralelismos entre la música y otras artes, especialmente la arquitectura, era un lugar común en el Renacimiento. Se pensaba que las proporciones audibles y visibles eran análogas. Lo que nos permite interpretar la advertencia que hace Alberti a su ayudante Matteo d'Pasti (*supra*, p. 78) al indicarle que si cambiaba la proporción de las pilastras, «se distorsionaría toda la música» (*si discorda tutta quella musica*). En su informe de 1535, el estudioso franciscano Francesco Zorzi (o Giorgi) describía las proporciones de la iglesia de San Francesco della Vigna en Venecia, utilizando términos musicales como «diapasón» y «diapente»[31].

Estas analogías se consideraban algo más que simples metáforas, ya que, en ciertas ocasiones, tenían consecuencias prácticas. Por ejemplo, Franchino Gaffurio, director musical de la catedral de Milán, asesoraba en temas arquitectónicos. Las analogías entre la música y las otras artes son menos precisas, pero aparecían con frecuencia, como en el caso, ya citado, de la comparación entre Miguel Ángel y Josquin des Près.

Es más difícil reconstruir el gusto musical de la época que el de las artes visuales o la literatura. No hay un equivalente musical a las *Vidas* de Vasari y, en cualquier caso, entonces como ahora, a la gente le era más difícil explicar por qué les gustaba una composición musical que definir sus gustos en relación con un poema o una pintura. De ahí que los siguientes párrafos se basen en tres tratados musicales del período escritos por Johannes de Tinctoris, Pietro Aron y Nicolò Vicentino.

El término de alabanza más utilizado era «dulce» (*soave*, *dolce*), pero no dice mucho más sobre el gusto musical que el de «belleza» en el caso de las artes visuales. Más útil es un grupo de términos centrados en la «armonía», que tiene mucho en común con el grupo de términos relacionados con el «orden» en las artes visuales. De nuevo nos encontramos con la idea básica de que el éxito depende de seguir unas reglas fijas. Tinctoris, por ejemplo, que escribió un tratado sobre la proporción en la música, critica con frecuencia a los compositores de su época por lo que él denomina «errores inexcusables». Pietro Aron utiliza términos de alabanza similares, como por ejemplo *ordinato.*

Uno de los peores escollos para los escritores musicales de este período era el de la disonancia. El problema surge a partir de una diferencia fundamental entre la música y las artes visuales enmascarada por la utilización de un vocabulario común de orden y armonía. Cabe comparar a las disonancias musicales de la época con la ornamentación o con las asimetrías en las artes visuales. En el primer caso eran deseables, pero en el segundo convenía evitarlas. A Tinctoris le resultaba difícil aclarar sus ideas al respecto. En un pasaje compara las disonancias musicales con el lenguaje retórico, mientras que en otro define la disonancia como «una mezcla de dos voces que naturalmente ofende al oído». Opta por una solución de compromiso: pueden admitirse las disonancias, siempre y cuando sean pequeñas (*discordantiae parvae*). Casi cincuenta años después, Aron mostraba mayor tolerancia hacia

las disonancias. Mientras que para Tinctoris una pieza musical debía comenzar y finalizar en perfecta armonía, Aron solo pedía armonía al final.

Otro grupo de términos se centra en la idea de expresividad. En este caso, la analogía con las artes visuales es obvia, pero parece que se produjo más tardíamente. No fue hasta 1500, e incluso después, cuando la expresividad adquirió importancia tanto en la teoría como en la práctica. Uno de los personajes del *Cortesano* de Castiglione compara el efecto que producen en los oyentes los estilos de canto practicados por Bidon de Asti en Roma y Marchetto Cara en Mantua:

> La forma de cantar de Bidón es tan hábil, presta, ardiente, impactante, y sus melodías son tan variadas [*tanto artificiosa, pronta, veemente, concitata e di cosi varie melodie*], que quienes le escuchan se conmueven y transportan [...] No es que nuestro Marcheto Cara emocione menos cuando canta, pero su armonía es más suave; enternece el alma y la inunda serenamente de una melancólica dulzura [*flebile dolcezza*][32].

Parte de la música del período se compuso para transmitir emoción reforzando, por ejemplo, los sentimientos expresados en un texto. El triste lamento de Dido, compuesto por Josquin a partir de la *Eneida* de Virgilio, es un famoso ejemplo.

Los madrigales compuestos en las décadas de 1520 y 1530 por Costanzo Festa, Adriaan Willaert, Jacques Arcadelt y otros, proporcionan muchos más ejemplos. Sin embargo, para hallar la teoría tras estas canciones expresivas hemos de esperar hasta la década de 1550. Como señalara Nicolò Vicentino (discípulo de Willaert):

> Si las palabras hablan de modestia, en la composición uno debe proceder modestamente y no con extravagancia; si de alegría, la música no puede ser triste; si de tristeza, no se puede escribir música alegre; cuando las palabras son amargas, no debemos convertirlas en dulces...

Gioseffe Zarlino repite las ideas de Vicentino:

> Se supone que los músicos no deben combinar armonía y texto de forma inapropiada. De ahí que no deban usarse una armonía triste y un ritmo lento con un texto alegre, o una armonía alegre, rápida y ligera para un tema trágico y lacrimógeno... el compositor debería ajustar cada palabra a la música, de modo que cuando el texto denote aspereza, dureza, crueldad, amargura y otras cosas similares, la música sea igual, es decir, algo dura y áspera, aunque sin ofender[33].

Existen otros muchos paralelismos entre la música y sus artes hermanas. Tinctoris, por ejemplo, decía que «se debe buscar diligentemente la variedad como contrapunto». Incluso se esperaba que la música imitase a la naturaleza, especialmente en escenas de caza y batallas como las de *A la battaglia* de Heinrich Isaac.

La literatura

«Un cuadro no es más que un poema silencioso», escribió Bartolommeo Fazio. Si esta idea no era un lugar común a comienzos del siglo XV, cuando la expresó, pronto llegaría a serlo. Sus coetáneos no parecían cansarse de la analogía, por lo general basada en una frase de Horacio,

«como en la pintura, así en la poesía» (*ut pictura poesis*)[34], de la que también hacía uso la crítica. Cuando el humanista Poliziano describió al poeta medieval Cino da Pistoia como el primero que «empezó a abandonar la vieja incultura» (*l'antico rozzore*), estaba describiendo a Cino como si fuese un Cimabue o un Giotto. Cinco conceptos básicos de la crítica literaria del período tienen paralelismos en las artes visuales, en concreto: decoro, grandeza, gracia, variedad y similitud[35].

El concepto de decoro (*decoro*, *convenevolezza*) parece haber desempeñado un papel más importante en la crítica literaria que en la artística. En las artes visuales simplemente significaba que había que evitar solecismos, como poner una cabeza vieja a un cuerpo aparentemente joven o, algo más controvertido, dotar a un Cristo crucificado de los rasgos de un campesino. En cambio, en la literatura se apelaba al decoro cuando se analizaba el problema central de la relación entre la forma (*forma*) y el contenido (*materia*).

El humanista veneciano Pietro Bembo, en su autorizada definición de lo que era, o a lo que tendía, la sabiduría convencional, distinguía tres estilos (*maniere e stili*): alto, medio y bajo. «Si el tema es grande, las palabras deben ser graves, majestuosas, sonoras, espectaculares, brillantes (*gravi*, *alte*, *sonanti*, *apparenti*, *luminose*); si el asunto es bajo y vulgar, debieran ser leves, claras, humildes, ordinarias, sosegadas (*lievi*, *piane*, *dimesse*, *popolare*, *chete*); si se trata de un término medio, las palabras deben ser una mezcla de las anteriores». Bembo argüía que Dante había roto esta regla en su *Divina Comedia*, porque había escogido un tema noble, pero introducido en él «las cosas más bajas y viles»[36].

Como sugiere este ejemplo, lo que más gustaba a los críticos, cuando no al lector, eran los grandes temas tratados con gran estilo. Un grupo entero de conceptos se centra en esta idea de grandeza: «dignidad», por ejemplo, «gravedad», «alteza», «majestad», «magnificencia» (*dignità*, *gravità*, *altezza*, *maestà*, *magnificenza*). Teniendo en cuenta los contextos en los que se utilizaba parece que el término «sublime» (*sublime*) tenía un significado similar, sin que se lo asociara con el terror como se hacía, o se volvía a hacer, en el siglo XVIII. Escribir en un gran estilo suponía la exclusión de muchos temas (el más evidente era el de la gente común) y muchas palabras, como «lechuza» y «murciélago». Algunos críticos recomendaban incluso la sustitución de términos como «mar» y «sol» por circunloquios como «Neptuno» o «el planeta que marca el paso del tiempo». Estas frases, que en la actualidad suenan antinaturales y pomposas, parecen haber seducido a muchos lectores de la época por su estilo y elegancia[37].

Uno de los conceptos fundamentales de la crítica literaria era el de «variedad», que correspondía más o menos al de «riqueza» en las artes visuales, tanto si se refería al contenido como a la forma. Bembo dio a Boccaccio una buena puntuación por su habilidad en el uso de variaciones en los prólogos de los cien cuentos del *Decamerón.* Ariosto fue muy celebrado por la variedad de temas de su *Orlando furioso.* Savonarola llegó hasta a elogiar la Biblia basándose en esta idea, «por la diversidad de sus historias, la multiplicidad de significados, variedad de figuras».

Otro grupo de términos está centrado en la idea de proporcionar placer (*piacevolezza*) y

hacen referencia a «elegancia» (*leggiadria*), «encanto» (*vaghezza*), «dulzura» y, desde luego, «gracia». Puede que lo más importante que podamos decir sobre estos términos sea que solían definir lo que podríamos denominar las bellezas de «segunda» del estilo medio, más líricas que épicas, o incluso del estilo bajo, como el del *Decamerón* de Boccaccio, por ejemplo. El hecho de que se usasen los mismos adjetivos para referirse a muchas pinturas nos lleva a preguntarnos si tenían las mismas connotaciones de «segunda» en ese ámbito.

Como en la pintura, los críticos literarios hablaban muchas veces de «imitación». No tanto en relación con la imitación de la naturaleza, como sucedería en la crítica artística o literaria de períodos posteriores, sino más bien en cuanto a la imitación de otros escritores, es decir, se hablaba de cómo variar o transformar lo que se había tomado prestado y hasta qué punto hacerlo sin convertirse en un mero «mono imitador» de Virgilio, Horacio o Cicerón. Este tema, fundamental en la empresa renacentista de recuperación de la Antigüedad, fue muy controvertido, e involucró, entre otros, a Poliziano y Bembo. Este escribió a Gianfrancesco Pico que era partidario de la imitación de un autor concreto, como por ejemplo Cicerón, no en el sentido de copiar detalles, sino en el de absorber su esencia, de adoptar el estilo del autor como modelo a seguir. En cambio Poliziano condenaba a los que él llamaba «monos de repetición», «loros» y «urracas», y estaba convencido de que tenía su propio estilo al margen del de Cicerón (*me tamen*, *ut opinor*, *exprimo*). La carta que escribiera a un compañero humanista, Paolo Cortese, parece hoy un manifiesto de «individualismo» renacentista, y como tal la consideró Burckhardt, pero debería añadirse que Poliziano no rechazaba toda imitación en literatura, se limitaba a expresar su «preocupación por quienes únicamente reproducían a Cicerón» (*anxiam... effingendi tantummodo Ciceronem*)[38].

Variedades del gusto

Hasta ahora hemos hecho hincapié en los postulados generales del período, en el lenguaje común del gusto que podríamos resumir, aunque un tanto esquemáticamente, en la siguiente fórmula: belleza = naturaleza = razón = antigüedad. Con frecuencia, estos distintos valores no estaban relacionados entre sí de un modo tan coherente como se deduce de la fórmula, pero los contemporáneos solían ponerlos en relación. Lo que no significa que no hubiera desacuerdos estéticos en esa época; ya hemos visto, por ejemplo, no solo la controversia sobre la imitación, sino también el tipo de valor adscrito a la sencillez. Simplemente señalamos que los desacuerdos tuvieron lugar en el seno de un marco común de principios, más poderoso por ser inconsciente. Este marco, que configura lo que podríamos denominar «mentalidad», no permitía a los individuos pensar más allá de ciertos límites que configuraban «barreras invisibles». Las ideas que iban más allá de estas barreras parecían absurdas a la mayoría de los contemporáneos[39].

Ha llegado el momento, sin embargo, de decir algo más sobre las diferencias de gusto entre individuos, que dependían del arte de referencia. Como hemos visto, durante este período

también se produjeron cambios en el gusto, relacionados con una preocupación creciente por la variedad y un cierto malestar ante la imposición de reglas. En esta sección nos centraremos en tres contrastes importantes: el existente entre los habitantes de las diferentes regiones, los miembros de distintos grupos sociales y, finalmente, entre los participantes *en* y los detractores *del* movimiento que nosotros llamamos Renacimiento.

Analizaremos primero las diferencias entre regiones. Ya hemos visto que las diferentes regiones de Italia hicieron contribuciones muy distintas a las diversas artes. También es evidente que las regiones tenían estilos de pintura y arquitectura propios, lo que presumiblemente tenía que ver con las diferencias en el gusto. En la mayoría de los casos carecemos de pruebas literarias sobre estas variaciones regionales, pero existe una excepción famosa. Las diferencias entre florentinos y venecianos, en lo que al gusto se refiere, fueron objeto de un debate en el que los venecianos hacían hincapié en el color, mientras que los florentinos lo hacían en el arte del diseño (*disegno*). Por parte florentina, Vasari nunca estuvo dispuesto a admitir que Tiziano tenía la misma categoría que Miguel Ángel, pese al gran interés que le inspiraban sus obras, mientras que algunos venecianos, como Paolo Pino, quien dramatizó el debate en su *Diálogo sobre la Pintura*, y Lodovico Dolce en su *Aretino* insistían en la suprema grandeza de Tiziano[40]. Como hemos podido comprobar (*supra*, p. 41), a los florentinos les gustaba la simplicidad en la arquitectura, pues no suscribían el gusto lombardo por la decoración profusa.

En segundo lugar veremos las diferencias existentes entre grupos sociales. ¿Tenía razón Frederick Antal, por ejemplo (*supra*, p. 49), cuando comparaba el gusto aristocrático y el burgués en la Florencia de comienzos del siglo XV? Y, si estaba equivocado, ¿podemos realizar una comparación similar en el caso de la Italia renacentista en conjunto?

En este período, como en otros, el vocabulario en el que se expresaba el gusto estaba muy relacionado con el lenguaje utilizado para valorar el comportamiento social. El decoro era tanto un ideal social como estético. «Gracia» fue un término aplicado al comportamiento antes de ser empleado para describir obras de arte, e incluso *maniera* no se asociaba originalmente al estilo artístico sino a los buenos modales[41]. El uso de estos términos sugiere que lo que nosotros denominamos el gusto «de la época» fue creación de grupos sociales concretos, que en ocasiones expresaban sus prejuicios sociales. Por ejemplo, no se consideraba decoroso utilizar términos técnicos en la escritura de gran estilo, porque un autor no debía mostrar demasiado conocimiento sobre las técnicas utilizadas por gente de bajo estatus social como los artesanos. Lo mismo sucedía con las «palabras nuevas», porque los «hombres nuevos» no estaban socialmente bien vistos. El poeta Vida hacía explícita esta analogía: «Pero no admitas otras palabras en la canción, al menos que pruebes el linaje del que proceden». Los estudios de Bembo sobre el vocabulario literario sugieren que le preocupaba la cuestión conocida en la Inglaterra de la década de 1960 como la «U» y la «No-U». Aretino (un escritor que no procedía de las clases altas) realizó una brillante parodia en su historia recurriendo a un cortesano que afirmaba que una ventana debería llamarse *balcone*, nunca *finestra*; una puerta,

porta y no *uscio*; y una cara *viso*, no *faccia*[42].

Según los teóricos de la época, a cada grupo social correspondía un estilo de construcción o de música diferente. Filarete, por ejemplo, decía diseñar casas de diferente tamaño y estilo para «cada clase de persona» (*ciascheduno facultà di persone*). Nicolò Vicentino distinguía entre dos tipos de música antigua, público para «oídos vulgares» (*vulgari orecchie*), privado para oídos «cultos» (*purgate*)[43]. En literatura, la jerarquía de los diferentes estilos, alto, medio y bajo, se asociaba a los diferentes grupos sociales. Aristóteles había afirmado en su *Poética* que la tragedia trataba de hombres buenos y la comedia de hombres ordinarios, pero en el Renacimiento se creía que el Estagirita se refería a los nobles y el pueblo llano. La literatura de estilo elevado era para y sobre la élite.

Si ya es difícil, incluso en nuestros días, evaluar el efecto que tiene la procedencia social sobre el gusto literario o artístico, imaginémonos esto mismo en los siglos XV y XVI. Sería imprudente llegar a conclusiones generales o poco cualificadas. Sin embargo, sí sabemos que humanistas y nobles participaban de lo que denominamos cultura «popular»[44]. Poliziano manifestó su gusto por las canciones populares, Lorenzo de Medici escribió canciones de carnaval, mientras que el humanista napolitano Giovanni Pontano acudía a la plaza para escuchar a un cantacuentos (*cantastorie*)[45]. A Ariosto también le gustaban los romances de caballería cantados por el *cantastorie*, y en su *Orlando furioso* recurre a la tradición popular. A su vez, el *Orlando furioso* entró en la cultura popular italiana cuando la literatura de cordel barata se hizo eco de versiones de determinados cantos[46].

Lo anterior no significa que los gustos literarios no variaran en función del grupo social de lectores u oyentes. Ariosto no se limitaba a imitar al *cantastorie*, sino que adaptaba los romances tradicionales a su propio medio, la corte de Ferrara. Por ejemplo, escribía con una ironía que no se halla en los textos de sus predecesores. Era consciente de la existencia de la épica clásica, aunque se negaba a seguir el consejo de Bembo y escribir al modo de Virgilio. De igual modo, los libros de cordel no se limitaban a reproducir cantos de Ariosto, de hecho se los modificaba para simplificarlos. Parece razonable suponer que todos estos cantores, escritores y editores sabían lo que querían los diferentes tipos de público. Gracias a los inventarios de bibliotecas (como la de los hermanos da Maiano, ya mencionada) nos consta que el *Decamerón* de Boccaccio, era muy popular entre los mercaderes y sus esposas a pesar de su «bajo» estilo, especialmente en la Toscana, aunque Dante, a pesar de las críticas de Bembo, también era muy popular en este medio. Hombres y mujeres jóvenes procedentes de familias nobles de toda Italia leían los poemas de amor de Petrarca[47].

El argumento más común contra arte y literatura en este período era que fomentaban la inmoralidad. San Bernardino de Siena denunció el *Decamerón* mucho antes de que se ordenase su expurgación. El papa Eugenio IV condenó el poema *El Hermafrodita* de Panormita y, en 1431, ordenó la quema pública de algunos ejemplares en Bolonia, Ferrara y Milán. Savonarola criticaba a los pintores, que «mostraban a la Virgen vestida como una prostituta». Según Vasari, al pintor Baccio della Porta, más conocido como fray Bartolommeo,

le convencieron los sermones de Savonarola; opinaba que «no era bueno tener cuadros de hombres y mujeres desnudos en una casa donde había niños», y los echó al fuego durante la famosa «hoguera de las vanidades» encendida en Florencia en 1497[48]. Ya hemos mencionado las hojas de parra pintadas sobre las figuras de *El Juicio Final* de Miguel Ángel y no debemos olvidar a los troyanos. Sin embargo, el gran número de desnudos renacentistas que han sobrevivido, sugiere que, al menos desde 1550, la lucha contra la desnudez era una batalla perdida. En el caso de la literatura, la historia de las reacciones es bastante parecida. El año 1559 fue un punto de inflexión, pues el papa Pablo IV condenó, por motivos morales, cierto número de libros famosos, como las gestas de Poggio Bracciolini, las historias de Masuccio Salernitano, los poemas de Luigi Pulci y Francesco Berni y las obras completas de Aretino.

La segunda objeción a las artes era que fomentaban la idolatría, al tratar tan a menudo de dioses paganos. Cuando el papa Adriano VI, un flamenco de gustos severos, vio la famosa estatua clásica del Laocoonte instalada por uno de sus predecesores en el Vaticano, se dice que exclamó secamente: «Estos son ídolos de los antiguos». Sin embargo, el gran número de pinturas y poemas de este período relacionados con la mitología pagana no debe llevarnos a la conclusión (sacada por europeos del norte como Erasmo o el papa Adriano VI) de que los italianos eran paganos, pues la mayoría de las veces se daba por sentado que los mitos tenían un significado alegórico. (Contamos con la famosa defensa de la mitología a partir de estos argumentos contenida en el tratado *Los trabajos de Hércules* del humanista Coluccio Salutati). En el próximo capítulo veremos qué significados se adscribían y qué tipo de personas los suscribían.

---

1. Sobre «la mirada de la época», Baxandall, *Painting and Experience*, cap. 2.

2. Land, *Viewer as Poet*.

3. Chambers, *Patrons and Artists*, n.º 95. Cfr. Baxandall, *Painting and Experience*, pp. 26, 109 y ss.

4. Baxandall, «Bartholomeus Facius on painting».

5. Morisani, «Cristoforo Landino».

6. Gelli, «Vite d'artisti», p. 37.

7. Savonarola, *Prediche e scritti*, pp. 2, 47.

8. Blunt, *Artistic Theory*, cap. 8.

9. Clements, *Michelangelo*; Summers, *Michelangelo*, cap. 20.

10. Alberti, *De re aedificatoria*, libro 6, cap. 2.

11. Summers, *Michelangelo*, pp. 197 y ss.

12. Alberti, *De re aedificatoria*, libro 9, cap. 4.

13. Coffin, *Italian Garden*; Lazzaro, *Italian Renaissance Garden*.

14. Clements, *Michelangelo*, número 21; Summers, *Michelangelo*, pp. 352 y ss., 380 (con la advertencia de que Miguel Ángel «no tenía paciencia alguna con las teorías sobre las proporciones»).

15. Firenzuola, *Prose*, pp. 108 y ss.

16. Varchi, *Due lezioni*.

17. Sobre la asociación entre Giovio y Rafael con *venustas*, véase Zimmermann, «Paolo Giovio», p. 416.

18. Smyth, *Mannerism and Maniera*; Shaerman, *Mannerism*.

19. Alberti, *On Painting*, p. 75.

20. Alberti, *De re aedificatoria*, libro 7, cap. 10; *On Painting*, pp. 84-85. Cfr. Gombrich, *Meditations*, pp. 16 y ss.

21. Morisani, «Cristoforo Landino», pp. 267 y ss.

22. Baxandall, «Bartholomeus Facius on painting».

23. Alberti, *On Painting*, p. 77.

24. Leonardo da Vinci, *Literary Works*, pp. 341 y ss.

25. Summers, *Michelangelo*, p. 177; cfr. cap. 11.

26. Pino, *Dialoghi di pittura*, p. 45.

27. Weise, «*Maniera* und *Pellegrino*».

28. Vasari, *Literarische Nachlass*, pp. 17 y ss.

29. Weise, «*Maniera* und *Pellegrino*»; Smyth, *Mannerism and Maniera*.

30. Kemp, «From “mimesis” to “fantasia”».

31. Wittkower, *Architectural Principles*, pp. 90 y ss., 117 y ss.; cfr. Foscari y Tafuri, *L’armonia e i conflitti*.

32. Castiglione, *Cortegiano*, libro 1, cap. 37.

33. Zarlino, *Institutioni harmoniche*, libro 4, cap. 32; la traducción es de Lowinsky.

34. Lee, «*Ut pictura poesis*».

35. Weinberg, *History of Literary Criticism* es un buena guía en este punto.

36. Bembo, *Prose della volgar lingua*, cfr. Auerbach, *Literary Language*.

37. Bembo, *Prose della volgar lingua*; Vida, *De arte poética*; Daniello, *Poetica*.

38. Una de las mejores discusiones sobre este tema en Fumaroli, *L’âge de l’éloquence*, pp. 91 y ss., y Greene, *Light in Troy*, cap. 8 (carta a Cortese, p. 319). Sobre el intercambio de cartas entre Bembo y Gianfrancesco Pico, Santangelo, *Epistole «De imitatione»*, sobre todo pp. 45 y ss.

39. Burke, «Strength and weaknesses».

40. Sobre los matices en la actitud de Vasari hacia Venecia en general y Tiziano en particular, véase Dolce, *Aretino*, pp. 45 y ss., y Rosand, *Painting in Cinquecento Venice*, pp. 20-21. Sobre el *disegno* en el caso de Miguel Ángel, véase Summers, *Michelangelo*, pp. 250 y ss.

41. Blunt, *Artistic Theory*, pp. 92 y ss.; Weise, «*Maniera* und *Pellegrino*»; Baxandall, *Giotto and the Orators*.

42. Aretino, *Sei giornate*, p. 82.

43. Filarete, *Treatise on Architecture*, libros 11-12; Vicentino, citado en Einstein, *Italian Madrigal*, vol. 1, p. 228.

44. Burke, *Popular Culture*, pp. 8, 51-54.

45. Cocchiara, *Origini della poesía popolare*, pp. 29 y ss.

46. Guerri, *Corrente popolare*; Bronzini, *Tradizione di stile aedico*; Burke, «Learned culture and popular culture» y «Oral culture and print culture».

47. Graf, *Attraversa il '500*; Bec, *Marchands écrivains*.

48. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola*.

7

La iconografía

> *Invenzione* significa inventar poemas e historias, una virtud practicada por muy pocos pintores modernos que considero extremadamente ingeniosa y loable.
>
> Pino, *Dialoghi di pittura*, p. 44

La iconografía es el estudio del significado de las imágenes, del contenido de lo que algunos italianos del Renacimiento llamaron «invenciones» o «historias» (*invenzioni*, *istorie*). El método iconográfico (o iconológico) supone intentar «leer» imágenes como si fuesen textos (a menudo yuxtaponiéndolas a textos) y distinguir entre diferentes niveles de significados. Desarrollada a comienzos del siglo XX por Emile Mâle, Aby Warburg, Erwin Panofsky y otros como reacción contra el estudio del arte desde una perspectiva formalista, la iconografía también ha suscitado diversas críticas, por no decir una cierta iconoclastia, debido a que, supuestamente, fomenta lo que se ha denominado el aspecto «discursivo» de la imagen, en otras palabras, aquellos rasgos que demuestran la influencia del lenguaje, frente a los aspectos «figurativos» que no evidencian esta influencia. Sin embargo, y aunque su importancia sea tema de debate, esta forma de aproximación al arte del Renacimiento sigue siendo necesaria[1].

Para la historia social del arte la pregunta sobre la popularidad relativa de las diferentes imágenes es muy importante, pero es menos fácil de responder de lo que parece. Por ejemplo, como no existe ningún catálogo completo de las pinturas italianas del Renacimiento, nos vemos obligados a analizar una muestra estadística. Lo que sí tenemos es un catálogo de pinturas datadas, que incluye dos mil doscientos veintinueve ejemplares procedentes de la Italia del período 1420-1539. Como en dos mil treinta y tres casos se describe su contenido, sabemos que mil setecientos noventa y seis (aproximadamente el 87 por ciento) son de temática religiosa, y doscientos treinta y siete (13 por ciento) representan motivos laicos. De estos últimos, el 67 por ciento son retratos. Aproximadamente la mitad de las pinturas religiosas representan a la Virgen, y una cuarta parte a Jesucristo, mientras que casi el 23 por ciento se refieren a los santos (dejando aparte unos pocos cuadros de Dios padre, la Santísima Trinidad o escenas del Antiguo Testamento)[2]. Una lista de representaciones de la Virgen registradas en Italia en los dos siglos que van de 1336 a 1536, treinta y uno en total, confirman la importancia de las imágenes marianas[3].

¿Es fiable esta muestra? En realidad, nos encontramos con dos problemas. Las pinturas que han sobrevivido y las pinturas fechadas no tienen por qué ser representativas del conjunto.

Dado que las obras encargadas por la Iglesia, que nunca muere, tienen más posibilidades de subsistir que las encargadas por coleccionistas individuales, es posible que la cifra del 13 por ciento para pinturas seculares sea algo baja y debamos considerarla un mínimo. También puede haber cierta desviación en el caso de los cuadros fechados, sobre todo porque el número de pinturas datadas se incrementó enormemente: de treinta y tres en la década de 1420, a cuatrocientas cuarenta entre los años 1510 y 1519. En este caso, como en otros, corremos el riesgo de hacer generalizaciones sobre el Renacimiento basándonos en pruebas que proceden del final del período. Sin embargo, si somos conscientes de este peligro, la estadística puede sernos de mucha utilidad para verificar su significado.

A un lector moderno puede resultarle sorprendente que en la cultura cristiana haya la mitad de representaciones de Cristo que de su madre y solo pocas más que imágenes de santos. Deberíamos añadir que Jesucristo era mucho menos importante en el siglo XIII, al menos en Francia, y también que se le representó más en la segunda mitad del período que en la primera. Desde el punto de vista de la Reforma, tanto católica como protestante, las imágenes cristológicas son más la culminación de las tendencias de la Baja Edad Media que una reacción contra ella[4]. En los cuadros de Cristo generalmente se representaban su nacimiento, pasión, muerte y resurrección, pero rara vez aparecían imágenes que hicieran referencia a su vida. La explicación más obvia tiene una raíz litúrgica: Navidades y Pascua eran y son los acontecimientos eclesiásticos más importantes del año. De igual modo, la Adoración de los Reyes es una escena que no forma parte de la Natividad porque tiene su propia fiesta: la Epifanía.

En las pinturas italianas de este período aparece una sorprendente variedad de santos. ¿Qué historiadores del arte moderno (o clérigos renacentistas) eran capaces de identificar los atributos de santos como Eusuperio, Euplo, Quirico o Secondiano? Sabemos que cada uno de estos santos tenía una iglesia en Pavía. ¿Cuáles eran los santos más populares? Nuestra muestra consta de cien santos. San Juan Bautista (quien aparece cincuenta y una veces) encabeza la lista. A continuación vienen san Sebastián (treinta y cuatro); san Francisco (treinta); santa Catalina de Alejandría (veintidós); san Jerónimo (veintidós); san Antonio de Padua (veintiuna); san Roque (diecinueve); san Pedro (dieciocho); san Bernardino de Siena (diecisiete). San Bernardo y san Miguel (con quince cuadros cada uno) comparten el décimo lugar.

Las cifras exactas no deben tomarse con mucha seriedad, pero la posición relativa que ocupa cada uno de los santos nos indica algo importante sobre la cultura italiana. Puede ser interesante comparar esta lista de preferencias con otra de los nombres elegidos para los niños. En el grupo de seiscientos seleccionados para este estudio, los nombres cristianos más populares eran Giovanni, Antonio, Francesco, Andrea, Bartolommeo, Bernardo y Girolamo. Para explicar toda la muestra habría que escribir una monografía o una serie completa de monografías, en este libro solo podemos aventurar unas pocas hipótesis. Una cuestión que merece algún comentario es la baja posición relativa de san Pedro, teniendo en cuenta el lugar

que ocupa en la jerarquía formal de la Iglesia. Puede que lo que explique este hecho sea la poca importancia de Roma y la debilidad del papado hasta finales del siglo XV. En todo caso, este desfase muestra las diferencias existentes entre la religión oficial y la oficiosa.

La destacada posición de san Juan Bautista solo se explica si tenemos en cuenta los dos hechos que determinan su importancia en la jerarquía oficial: ser el precursor de Jesucristo y el patrón de Florencia, en concreto del importante gremio *Calimala*. San Sebastián, en segundo lugar, y san Roque (san Rocco), en el séptimo, deben su posición a su función como protectores en caso de peste. Rocco fue un francés del siglo XIV que viajó a Italia, donde administraba los últimos sacramentos a las víctimas de la peste. Fue particularmente popular en el Véneto, sobre todo tras el traslado de sus reliquias a Venecia en 1485, aunque nunca fuera canonizado formalmente. A finales del siglo XVI, el papa Sixto V intentó canonizarlo o hacerlo desaparecer del santuario, pero murió antes de resolver esta ambigua situación. El culto a san Roque fue, por lo tanto, oficioso[5]. En el caso de san Sebastián, parece que la historia de su martirio a manos de arqueros puede explicar la creencia en su papel de protector contra las «flechas» de la peste, como lo representó, por ejemplo, Benozzo Gozzoli en el fresco de una iglesia de San Gimignano que conmemora la peste de 1464.

La popularidad de san Francisco no plantea problemas: era un santo italiano y contaba con el apoyo de la orden religiosa que él mismo había fundado. Su culto fue más fuerte en su Umbría natal y en la Toscana, pero muchas ciudades importantes de otras partes de Italia tenían iglesias advocadas a él. Podemos considerar a san Antonio de Padua el san Francisco del Véneto; también era un franciscano procedente de Portugal que predicaba en Padua, donde murió en 1231. San Bernardino fue otro predicador franciscano (es importante señalar que la orden religiosa rival de los franciscanos, los dominicos, no produjo santos tan populares como los citados). San Jerónimo, como san Antonio, era muy conocido en el Véneto donde había nacido (cerca de Aquileia). Se le representaba de dos formas distintas, lo que sugiere que contaba con dos «imágenes» dirigidas a dos tipos diferentes de personas. Así, como patrón de los ermitaños bien podía ser un penitente golpeándose el pecho con una piedra en medio del desierto, mientras que, como patrón de los humanistas, se le representaba en forma de erudito, sentado en su escritorio traduciendo la Biblia[6].

El culto a santa Catalina de Alejandría, mucho más importante que el dedicado a santa Catalina de Siena, puede explicarse por su patronazgo de las jóvenes. Su «matrimonio místico» con Cristo la convirtió en un tema adecuado para los cuadros que se regalaban con motivo de las bodas. Encontrar solo a una santa entre los once primeros puede parecer muy poco, pero seguramente se deba a que las demás santas fueron eclipsadas por la Virgen María en sus variadas formas, como Madre Misericordiosa (con suplicantes cobijándose bajo su manto), la Virgen del Rosario o la Virgen de Loreto (la ciudad italiana a la que se dice se transportó milagrosamente la «santa casa» de Belén).

Teniendo en cuenta lo mucho que se ha escrito sobre los valores seculares de la Italia del Renacimiento, el hecho de que la aplastante mayoría de los cuadros fechados sean religiosos

merece ciertos comentarios. Estas imágenes de la Virgen, Cristo y los santos, sin duda encargadas por razones pías, nos dan una idea de la cultura de la mayoría silenciosa. A pesar de todo, hay claras evidencias de un incremento del interés por las pinturas seculares durante este período, particularmente en círculos ligados al Renacimiento como movimiento[7]. Cuando Federico Gonzaga encargó una obra a Sebastiano del Piombo en 1524, escribió que no quería «cosas de santos (*cose di sancti*)», sino «pinturas atractivas y bellas de contemplar». Gonzaga parece haber formado parte de toda una tendencia.

Como ya hemos visto, la mayor parte de los cuadros seculares eran retratos. Antes de mediados del siglo XV, estos eran relativamente escasos; solo se pintaban imágenes de santos, y de ahí los primeros versos de un poema escrito por el patricio veneciano Leonardo Giustinian. El narrador dice a su amada que está haciendo un retrato suyo en una pequeña hoja de papel, como si fuese una santa («*io t'ho dipinta in su una carticella / Come si fussi una santa di Dio*»). Con posterioridad llegó a convertirse en una costumbre pintar a hombres famosos, tanto antiguos como modernos (entre estos últimos se incluían poetas, soldados y abogados). El siguiente paso lógico, aunque no cronológico (no podemos estar seguros sobre las fechas), fue pintar a los gobernantes en vida. Después aparecieron los retratos de patricios, sus esposas e hijas, y por último los de mercaderes y artesanos, como hemos visto páginas atrás (*supra*, p. 102). A finales del período, Aretino, hijo de un artesano retratado por Tiziano, denunció la democratización de los retratos que se estaba produciendo en su época, y escribió: «Es una desgracia que en nuestra época se tolere que se pinten retratos hasta de sastres y carniceros». Para diferenciarse de otros grupos sociales, los nobles tuvieron que rodearse de objetos que simbolizaban su estatus, desde cortinas de terciopelo y columnas clásicas, a sirvientes y perros de caza[8].

Sin embargo, ha sido la iconografía de los cuadros narrativos la que más ha interesado a los historiadores del arte, tanto si estas *istorie* representan escenas de la mitología clásica, episodios históricos antiguos o modernos como algo más difícil de captar. Algunos de los cuadros más conocidos del Renacimiento incluyen escenas de la mitología clásica. Recurrían frecuentemente al compendio de mitología favorito de los clásicos (y de los renacentistas): *Las metamorfosis* de Ovidio. Por ejemplo, el famoso cuadro de Tiziano, *Baco y Ariadna*, ilustra el libro 8 de Ovidio, mientras que la pintura de Dosso Dossi sobre el hechizo de Circe ilustra el libro 14. Otros artistas siguieron las descripciones del escritor clásico Filostrato de Lemnos sobre pinturas mitológicas perdidas. Un determinado número de obras de Piero di Cosimo representan a Baco, Vulcano y otras figuras mitológicas para ilustrar no solo a Ovidio, sino también el relato de los primeros momentos de la humanidad recogidos en el poema *De la Naturaleza de las cosas* escrito por el poeta romano Lucrecio[9].

Sin embargo, es difícil saber hasta qué punto eran importantes los temas concretos para los observadores de la época. ¿Se elegía a san Sebastián o a Venus por lo que significaban o eran un mero pretexto para representar una bella figura desnuda? ¿Cómo puede un historiador actual responder apropiadamente a esta pregunta? Sería un error tratar de responder con total

certeza, pero, para evitar interpretaciones anacrónicas, al menos podemos investigar cómo se describían los distintos cuadros en esa época. Es interesante, por ejemplo, que Tiziano denominara «poemas» (*poesie*) a sus escenas mitológicas, aunque no sabemos con certeza lo que quería decir; quizá se refiriese al hecho de que se inspiraba en *Las metamorfosis* de Ovidio, o puede que estuviera sugiriendo que se guiaba por su propia imaginación más que por un texto.

Algunos de los ejemplos literarios más interesantes están relacionados con lo que llamamos «paisajes», porque sugieren una toma de conciencia cada vez mayor del fondo de las pinturas e incluso una nueva tendencia a considerar estos aspectos el verdadero tema. Como hemos visto, en la década de 1480 Giovanni Tornabuoni pidió a Ghirlandaio «ciudades, montañas, colinas, llanuras, rocas», en un encargo sobre escenas de la vida de la Virgen María. En la correspondencia entre Isabella d'Este y su marido, Gianfrancesco Gonzaga, existen referencias a «vistas» (*vedute*) y en un caso a «una noche» (*una nocte*). Este último cuadro bien podía haber sido una *Natividad*, pero describir un cuadro religioso en estos términos es claramente significativo. En 1521, un observador anónimo veneciano (a menudo identificado con el patricio Marcantonio Michiel) hablaba de los «muchos paisajes pequeños (*molte tavolette de paesi*)» que formaban parte de la colección del cardenal Grimani[10]. El obispo humanista Paolo Giovio describió en la década de 1520 algunas de las pinturas de Dosso Dossi como «bagatelas (*parerga*)», que representaban «afilados riscos, espesas arboledas, orillas o ríos oscuros, lozanos episodios rurales, las duras y alegres actividades de los granjeros, la infinita extensión de la tierra y el mar, flotas, mercados, cacerías y toda clase de espectáculos»[11]. En otras palabras, lo que nosotros llamamos «el surgimiento de la paisajística», en este período, parece deberse a que la gente empezó a mirar los cuadros de manera diferente[12].

Hasta el momento nos hemos ocupado del contenido más o menos manifiesto de los cuadros del Renacimiento. Sin embargo, es evidente que, al menos algunos, tenían significados ocultos, al igual que ocurría en el caso de las obras literarias. La frecuencia, significado y forma de entender estas pinturas son cuestiones bastante oscuras que requieren un debate.

Parece aconsejable empezar por la literatura, donde el significado oculto a veces se hace explícito a través de los comentarios. La gente de la época estaba acostumbrada a buscar significados ocultos en la literatura, aunque solo fuera porque desde el púlpito se les decía que no había que entender la Biblia exclusivamente en sentido literal, sino que había cuatro formas de interpretación diferentes: literal, alegórica, moral y anagógica[13]. Algunos humanistas también buscaban esos significados ocultos en la literatura universal, aunque no siempre distinguían entre lo alegórico, lo moral u otros aspectos tan cuidadosamente como los teólogos. En el siglo XIV, Petrarca, Boccaccio y Coluccio Salutati interpretaban los mitos clásicos en clave de «teología poética»[14]. En el siglo XV, Cristoforo Landino escribió que cuando la poesía «más parece que está narrando algo humilde e innoble o cantando una pequeña fábula para oídos ociosos, está escribiendo de forma secreta las cosas más excelentes

de todas, las cuales manan directamente de la fuente de los dioses»[15]. Los comentarios exponían el significado oculto (por lo general, religioso o filosófico), subrayando el carácter aparentemente secular, e incluso frívolo, de escritores clásicos, como Virgilio y Ovidio, o modernos, como Petrarca y Ariosto.

Ovidio es un ejemplo muy útil en este punto, porque sus *Metamorfosis* inspiraron tanto a artistas como a poetas del Renacimiento. A partir del siglo XII se convirtió en algo habitual «moralizar» su obra, es decir, dar al poema una interpretación alegórica. La alegorización de Ovidio por parte de Giovanni da Bonsignore en el siglo XIV apareció impresa en algunas ediciones renacentistas de *Las metamorfosis* de modo que el lector podía aprender, por ejemplo, que Dafne (quien, huyendo de Apolo, se convirtió en un laurel) representa a la prudencia y el laurel a la virginidad. La cuestión de si estas interpretaciones de los mitos fueron comunes en este período sigue sin estar clara.

El polifacético escritor, Lodovico Dolce, hizo con Ariosto algo similar al publicar una edición de *Orlando furioso* en 1542, en la que interpreta la huida de Angélica en el primer canto en términos de la «ingratitud de las mujeres». Según él, el combate de Ruggiero con Bradamante en el cuadragésimo quinto canto revela «las cualidades de un perfecto caballero». Estas interpretaciones se describen como «alegóricas», pero en términos actuales deberíamos calificarlas de simbólicas. Mientras que Bonsignore consideraba a los personajes de Ovidio personificaciones de cualidades abstractas, Dolce se limitó a generalizar sobre la naturaleza humana a partir de las acciones de Angélica y Ruggiero.

Tenemos la impresión de estar ante todo un espectro de significados ocultos, ya fuesen propuestos por los autores o descubiertos por los comentaristas, significados que parecen haber ejercido una fuerte atracción sobre los lectores del período (Dolce, por ejemplo, no habría escrito nada si no hubiese creído que se vendería). Conviene tener presente esta impresión al analizar las pinturas, porque es probable que los cuadros con escenas del Antiguo Testamento fueran leídos, por algunos al menos, como el texto original, con un ojo en lo que vendría después. En otras palabras, los personajes del Antiguo Testamento se consideraban «tipos» o «figuras» del Nuevo. Eva y Judit eran precursoras de la Virgen María. (Judit liberó a Israel al cortarle la cabeza al general asirio Holofernes; María liberó a la humanidad al traer a Cristo al mundo).

En cambio, las escenas del Nuevo Testamento se pintaban teniendo en cuenta su propio valor, aunque en ocasiones podía dárseles un sentido teológico superpuesto más sutil. En todo caso, es interesante que un monje, Pietro da Novellara, al escribir a Isabella d'Este sobre un proyecto de Leonardo, le ofreciera la siguiente interpretación teológica hipotética (cabe destacar el «puede ser»):

> Un boceto de Cristo niño, como de un año de edad, casi saltando de los brazos de su madre para asir un cordero. La madre en ese momento abandona el regazo de santa Ana y trata de separar al niño del cordero, una criatura inocente que es el símbolo de la pasión [*significa la passione*], mientras santa Ana, un poco erguida en su asiento, parece ansiosa por contener a su hija, y bien *puede ser* un símbolo de la Iglesia [*forsi vole figurare la Chiesa*], al no impedir la Pasión de Jesucristo[16].

En este punto podemos finalmente volver con más o menos seguridad a la molesta cuestión de las pinturas seculares del Renacimiento y sus posibles significados morales y alegóricos. A finales del período contamos con ricos ejemplos. Es el caso de Vasari, por ejemplo, quien explica sus intenciones con considerable detalle. El jarrón, la lámpara y otros objetos, que se aprecian en el fondo de su retrato del difunto Lorenzo de Medici «indican que es el magnífico Lorenzo por su destacable manera de gobernar [...] por iluminar a sus descendientes y a esta magnífica ciudad»[17].

El programa ideado por humanistas tales como Giovio, Borghini y Caro (*supra*, p. 116), también ofrece numerosos detalles. Las pinturas del siglo XV plantean más problemas, especialmente las de Botticelli, que han sido objeto de un largo debate por parte de los estudiosos. Su obra conocida como *La Primavera*, por ejemplo, ilustra una escena de otro poema de Ovidio, los *Fastos*, y tiene como tema a la ninfa Flora y el mes Mayo, pero hay otras muchas cosas en el cuadro que no explica el texto. Como sabemos, en ocasiones los humanistas interpretaron a los dioses clásicos en clave de símbolos de cualidades morales o físicas. Marsilio Ficino escribió en una ocasión que «Marte representa la velocidad, Saturno la lentitud, el Sol a Dios, Júpiter la ley, Mercurio la razón y Venus la humanidad (*humanitas*)»[18]. Dado que esto aparece en una carta escrita al joven que había encargado *La Primavera*, se ha sugerido que Venus representa la «humanidad» en el cuadro. Al cuadro de Botticelli, *Palas y el Centauro*, también podemos darle una interpretación moral, si entendemos que Palas Atenea (o Minerva, como la llamaban los romanos) representa la sabiduría, y el dócil Centauro, las pasiones[19]. En la mayoría de los casos, lo único que nos queda es hacer conjeturas sobre los posibles significados ocultos. La gente de la época (artistas, clientes e íntimos aparte) probablemente tuviera el mismo problema. Lo importante es recordar que muchos se sentían atraídos por unas pinturas en las que esperaban hallar significados de esta clase.

32. Leonardo da Vinci, *La Virgen, el Niño y santa Ana*. Museo del Louvre. París.

33. Giorgio Vasari, *Retrato de Lorenzo de'Medici. Galería Uffizi, Florencia*.

Los significados políticos ocultos también figuraban entre «el horizonte de expectativas», aunque sean todavía más difíciles de descifrar, ya que lo coyuntural envejece con rapidez. ¿Acaso la Palas de Botticelli (cuyo vestido está adornado con la divisa de los Medici: unos anillos de diamantes entrelazados) representaba a Lorenzo el Magnífico y el Centauro a sus enemigos?[20].

Para estar seguros de que no proyectamos sobre las pinturas y esculturas significados que

no veían ni los artistas ni sus clientes, parece prudente comenzar por la literatura y, más concretamente, por las discusiones explícitas sobre los significados políticos implícitos. En el prefacio a la edición de 1542 del *Orlando furioso* de Ariosto, escrito por el editor Gabriele Giolito, se sugiere que el poema tenía un mensaje político, pues comparaba «la prudencia y justicia de un príncipe excelente» con la «temeridad y negligencia de un rey imprudente». ¿Acaso la gente de la época leía este poema como si contuviese una teoría política, como si Ariosto fuese otro Maquiavelo? Resulta interesante que en una ocasión Maquiavelo (en el capítulo 17 de *El Príncipe*) citara a Virgilio como una autoridad en política, mencionando la disculpa que diera Dido a Eneas por su recelo inicial como prueba de que un príncipe nuevo tenía que ser más severo que otro que ya estuviese bien establecido.

Al leer la literatura de este período, siempre debemos contemplar la posibilidad, como parece que hacía la gente de la época, de que los hechos narrados, ya fuesen reales o imaginarios, recientes o remotos, se refirieran a o representaran incidentes acaecidos en la propia época del escritor. Tomemos como ejemplo uno de los dramas religiosos florentinos del período: *Santi Giovanni e Paolo*. El elemento de mayor interés en este caso es que fue escrito por un gobernante, Lorenzo el Magnífico. El drama citado tiene como tema principal los problemas políticos del emperador Constantino. La rebelión de Dacia y su represión por orden del emperador es una reminiscencia de la revuelta de Volterra contra Lorenzo y su represión por Federigo da Montefeltre. En la obra, Constantino insiste en que todo lo ha hecho por el bien común. Parece como si Lorenzo estuviera haciéndose propaganda[21].

Los cuadros y esculturas también pueden tener significados políticos. Las figuras representadas pueden ser alegorías, en el sentido de que el protagonista aparente quizá represente a otra persona. Al descifrar estas alegorías entramos en el terreno de la especulación en el que toda interpretación está condenada a suscitar controversia, pero el intento de interpretación no es anacrónico. En este período, como en la Edad Media, no era raro referirse a individuos vivos como a un «nuevo» o un «segundo» César, Augusto, Carlomagno u otros. Por ejemplo, el gran predicador fra Girolamo Savonarola llamó a Carlos VIII de Francia el «nuevo Ciro», en referencia al famoso rey de Persia, y también el «nuevo Carlomagno»[22]. Las comparaciones son una forma de paralelismo secular, semejante a las prefiguraciones del Nuevo Testamento en el Antiguo mencionadas en este mismo capítulo. Por consiguiente, no parece descabellado sugerir que ciertas esculturas de David representan a Florencia y que los cuadros del emperador Constantino, pintados por Piero della Francesca, se refieren al emperador de Bizancio Juan VII Paleólogo, quien había visitado Italia en busca de ayuda para defender su capital: Constantinopla (fundada por Constantino), de los turcos[23].

Los frescos del Vaticano que Rafael pintara para Julio II y León X son una alegoría política muy elaborada[24]. Ya hemos hablado de la *Expulsión de Heliodoro*. Otro de los frescos se refiere a *León I y Atila*. Los italianos de la época, Julio II incluido, solían llamar «bárbaros» a los extranjeros que invadían Italia y en este fresco se crea un paralelismo entre ambas oleadas de invasores bárbaros. Rafael pintó más frescos: el papa León III coronando emperador a

Carlomagno en la basílica de San Pedro y León IV dando gracias a Dios por la victoria de los cristianos sobre los sarracenos. Para reforzar este paralelismo con los acontecimientos de su época, Rafael otorgó a los dos papas citados los rasgos de su homónimo León X[25]. Sin embargo, sería un error reducir estos dos frescos a un simple comentario sobre sucesos de la época, pues en realidad, al igual que *El castigo de Korah* de Botticelli (*supra*, p. 136), expresaban un argumento político más general al legitimar pictóricamente la autoridad papal. En todo caso, es importante que tengamos en cuenta esta costumbre de usar tópicos y paralelismos históricos para legitimar las propias ideas políticas. La relación entre arte y poder, entre sistemas de significado y sistemas de dominación, aparece con gran transparencia en ejemplos como los descritos.

Si los mensajes políticos y los paralelismos históricos que aparecen en estos frescos ya no nos impresionan hoy, ello se debe en parte a que la mayoría de nosotros no estamos familiarizados con la historia de los papas en la Edad Media ni con el libro de Macabeos o el de Números. ¿Acaso la gente de la época estaba mejor informada que nosotros? ¿Quiénes eran capaces de descifrar la iconografía y leer el mensaje de las obras que estamos comentando?

Sabemos muy poco sobre las lecturas e interpretaciones que se hacían, pero nos consta que había una gama muy variada de ellas. Rafael podía permitirse hacer alusiones, puesto que el Vaticano no estaba abierto al público y solo admiraban sus pinturas los miembros de la corte papal. No es una coincidencia que algunas de las pinturas que más problemas han dado a los historiadores del arte que procuraban desvelar su significado, desde *La Primavera* de Botticelli hasta *La Tempestad* de Giorgione, se realizaran para disfrute de los propietarios de casas privadas y sus amigos[26]. La posteridad solo puede mirarlas a través del ojo de la cerradura, e incluso personas de la época bien informadas podían errar a la hora de leerlas. Vasari, por ejemplo, se quejaba en su vida de Giorgione de que no entendía algunas de sus pinturas, «ni he encontrado, después de preguntar entre los que me rodean, a nadie que sepa hacerlo».

Es probable que la mayoría de las pinturas seculares fueran inteligibles para una minoría más o menos amplia. Quienes habían asistido a la escuela identificaban sin gran dificultad escenas procedentes de la historia griega o romana. Teniendo en cuenta que en las escuelas de gramática se estudiaba a Ovidio, muchos podían obtener la clave para comprender casi cualquier escena mitológica. Es probable que el número de personas capaces de entender estas pinturas aumentara a lo largo de los siglos XV y XVI, a medida que se difundía la educación humanista. En cuanto a las pinturas religiosas, a pesar de las dificultades que pueden causar a quienes las contemplan hoy, cuando las leyendas de santos ya no ocupan un lugar importante en la cultura común, es muy posible que no fuesen difíciles de descifrar para alguien que escuchara sermones regularmente o asistiera a representaciones de teatro sacro, es decir, la mayoría de la población urbana.

El intento de descubrir qué obras artísticas y literarias podían resultar inteligibles para los diversos grupos sociales, así como los hábitos de pensamiento que latían tras las

interpretaciones de estas obras, nos lleva a un tema más amplio: el de la visión del mundo de los italianos del Renacimiento. Nos ocuparemos de este tema en el próximo capítulo.

---

1. Sobre el debate, véase Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, cap. 1; Gilbert, «On subject and non-subject»; Gombrich, *Symbolic Images*, pp. 1-25; Setris, «Iconography of Italian art»; Hope, «Artists, patrons and advisers»; y Bryson, *Word and Image*, cap 1.

2. Errera, *Repertoire des peintures datées*.

3. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore*, p. 116.

4. Podemos resumir las pruebas en la siguiente tabla (las cifras son porcentajes):

	María	*Cristo*	*Santos*
1420-1479	52	18	30
1480-1539	53	26	20

Sobre el siglo XIII en Francia, Mâle, *L'Art religieux du 13e siècle*.

5. Burke, *Historical Anthropology*, cap. 5.

6. Rice, *St. Jerome*.

7. Según los datos publicados en Errera, *Répertoire des peintures datées*, el porcentaje de pinturas seculares subió de un 5 por ciento en la década de 1480 a un 22 por ciento en la de 1530.

8. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura*, vol. 3, p. 1360. Cfr. Castelnuovo, «Il significato del ritrato pittorico»; Burke, *Historical Anthropology*, cap. 11; Burke, «The Renaissance, individualism and the portrait».

9. Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 33-67.

10. Williamson, *Anonimo*.

11. Citado en Gilbert, «On subject and non-subject», p. 204.

12. Gombrich, *Norm and Form*, pp. 107-121, Turner, *Visions of Landscape*.

13. Caplan, «Four senses»; Auerbach, «Figura».

14. Trinkaus, *In our Image*, pp. 689-721.

15. El comentario de Landino sobre *El arte de la poesía* de Horacio, citado en Weinberg, *History of Literary Criticism*, p. 80.

16. Cartwright, *Isabella d'Este*, vol. 1, p. 319; Chambers, *Patrons and Artists*, número 86.

17. Vasari, *Litterarischer Nachlass*, pp. 17 y ss.

18. Gombrich, *Symbolic Images*, pp. 31-81; cfr. Dempsey, «Mercurius Ver» y *Portrayal of Love*.

19. Ettlinger y Ettlinger, *Boticelli*, pp. 130 y ss.; cfr. Kemp, *Behind the Picture*, pp. 20-25.

20. Sobre la simbólica relacionada con los Medici en el arte, Cox-Rearick, *Dinasty and Destiny*. En algunas de las revisiones de esta monografía ya he pedido cautela.

21. D'Ascona, *Sacre rappresentazioni*, sobre todo p. 257.

22. Weinstein, *Savonarola and Florence*, p. 145.

23. Ginzburg, *Enigma of Piero*, cap. 2.

24. Harprath, *Papst Paul III*.

25. Jones y Penny, *Raphael*, pp. 117 y ss.; 150 y ss.; cfr. Harprath, *Papst Paul III*.

26. Shearman, «Collection of the younger branch of the Medici»; Smith, «On the original location»; Settis, *Giorgione's Tempest*.

Tercera parte

El conjunto de la sociedad

8

Concepciones del mundo. Algunos rasgos dominantes

Todo grupo social, grande o pequeño, tiende a compartir ciertas actitudes, como las concepciones de Dios y el cosmos, de la naturaleza y el ser humano, de la vida y la muerte, del espacio y el tiempo, de lo bueno y lo bello. Estas actitudes pueden ser conscientes o inconscientes. En épocas de conflicto, la gente puede tener una conciencia clarísima de su postura en relación con la religión o el Estado e ignorar que también tienen una concepción particular del espacio o el tiempo, de la razón o la necesidad.

No es fácil escribir la historia de estas actitudes. Los historiadores han intentado cavar en esta cantera desde direcciones diversas. Un grupo, el marxista, se ha ocupado de la cuestión de las «ideologías». Conscientes de la necesidad de explicar y describir las ideas, en ocasiones han acabado por reducirlas a simples armas en la lucha de clases[1]. Otro grupo, el de los historiadores franceses de las «mentalidades colectivas», estudia tanto las hipótesis y los sentimientos como los pensamientos conscientes, pero es difícil decidir dónde acaba una mentalidad y comienza otra[2]. En este capítulo emplearé el término, más neutro, de «visiones del mundo» e intentaré incluir lo que Raymond Williams denomina «estructuras de sentimientos», procurando evitar los riesgos inherentes a esta tercera forma de estudio, que consiste en proporcionar simples descripciones carentes de análisis o mantenerse al nivel de las opiniones conscientemente formuladas[3].

En este capítulo intentamos pasar del entorno del arte y la literatura del Renacimiento al estudio de la sociedad en la que se inscriben. La premisa que late tras esta decisión es que la relación entre arte y *sociedad* no es directa, sino que está mediatizada por diferentes visiones del mundo. Más concretamente, en este capítulo se asumen dos premisas, dos hipótesis que debemos comprobar. En primer lugar, que existen visiones del mundo, en otras palabras, que ciertas actitudes concretas se asocian a momentos, lugares y grupos sociales específicos, por lo que podemos referirnos, sin temor a equivocarnos, a «actitudes renacentistas», pero también a «actitudes florentinas» o a las «actitudes clericales». En segundo lugar, que estas visiones encuentran su expresión más elaborada en el arte y la literatura.

Estas hipótesis no son fácilmente verificables. Las fuentes, predominantemente literarias, son más ricas para el siglo XVI que para el XV, mucho más variadas para la región toscana que para otras zonas, y en la gran mayoría de los casos expresan los puntos de vista de los varones de clase media alta (hablaremos de la estructura social del período en el capítulo 9). Como en el caso del estudio del gusto estético, debemos analizar no solo obras literarias relativamente formales, sino también documentos de la vida cotidiana, como informes oficiales o cartas

privadas. Para descubrir actitudes inconscientes, el historiador debe intentar leer entre líneas, buscando cambios en la frecuencia de unos cuantos conceptos clave que demuestren un cambio en los valores[4].

Comenzaremos nuestro recorrido con un resumen de los puntos de vista más generalizados sobre el cosmos, la sociedad y la naturaleza humana (evidentemente será un estudio muy selectivo). Acabaremos el capítulo examinando los rasgos generales del sistema de creencias, así como los diversos signos de cambio. Las citas proceden generalmente de escritores del período muy conocidos, pero los párrafos elegidos para ilustrar las diversas actitudes reproducen ideas que compartían con sus coetáneos.

Concepciones del cosmos

Las concepciones del tiempo y el espacio revelan mucho sobre las actitudes dominantes en una cultura concreta, precisamente porque rara vez se tiene conciencia de ellas y porque por lo general se expresan más a menudo en la práctica que en los textos. En su famoso estudio sobre la religión de Rabelais, el historiador francés Lucien Febvre destacó la existencia en la Francia del siglo XVI de una concepción imprecisa y dependiente de tareas concretas del tiempo y el espacio, que explica el hábito de contar en «Aves», es decir, la cantidad de tiempo que se tardaba en rezar un avemaría. El trabajo de Febvre hizo que Francia pareciese tan exótica como el Sudán de los *nuer*, descrito por las mismas fechas en la inigualable obra clásica del antropólogo inglés E. E. Evans-Pritchard[5].

Sean cuales fueren las ideas de los campesinos italianos de este período, los testimonios que tenemos de las ciudades sugieren que se estaban difundiendo unas actitudes más precisas en relación con el tiempo, y de hecho los relojes mecánicos no solo expresaban estas nuevas actitudes, sino que las alentaban. Desde finales del siglo XIV comenzaron a usarse relojes mecánicos; uno de los más famosos fue construido en Padua y diseñado por Giovanni Dondi, un médico-astrónomo amigo de Petrarca que lo acabó en 1364. En torno a 1450 se hizo otro reloj para el ayuntamiento de Bolonia; en 1478, otro para el Castello Sforzesco de Milán; en 1499, uno más para la plaza de San Marcos en Venecia, etcétera. A finales del siglo XV comenzaron a aparecer los relojes portátiles. En la utopía de Filarete, las escuelas para niños y niñas tenían en cada dormitorio un despertador (*svegliatoio*). Sabemos que esta idea no fue pura utopía, ya que en el Milán de 1463 el astrólogo Giacomo da Piacenza tenía un despertador junto a su cama[6].

Existe un paralelismo evidente entre la nueva concepción del tiempo y la nueva concepción del espacio; ambos comienzan a medirse de forma más precisa. Los relojes mecánicos y la perspectiva pictórica surgieron en la misma cultura, y Brunelleschi estaba interesado en ambas cosas. Las pinturas de Uccello y Piero della Francesca (quien escribió un tratado de matemáticas) son obras de hombres que buscaban medidas más precisas y trabajaban para un

público con intereses similares. Las pinturas narrativas del siglo XV se encuadran en unas coordenadas espaciales y temporales más precisas que sus análogas medievales[7].

Las visiones cambiantes sobre el tiempo y el espacio parecen haber convivido con la visión tradicional del cosmos. Esta, expresada de forma memorable en la *Divina Comedia* de Dante, era compartida en sus puntos fundamentales por los comentaristas del siglo XVI, que se inspiraban en una misma tradición clásica, es decir, en los escritos de dos griegos: el astrónomo-geógrafo Ptolomeo y el filósofo Aristóteles. Según esta tradición, la distinción fundamental era la que existía entre el cielo y la tierra.

En realidad «cielo» debería estar en plural. La Tierra estaba en el centro del universo rodeada por siete «esferas» o «cielos», en cada uno de los cuales orbitaba un planeta: la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno. Cada planeta era movido por una «inteligencia», un conductor celestial a menudo identificado con el correspondiente dios o diosa clásicos. Esta fusión de planetas y deidades permitió que sobreviviesen los dioses paganos hasta la Edad Media[8].

La importancia de los planetas residía en sus «influencias». Como se decía en una canción de carnaval escrita por Lorenzo de Medici: «De nosotros llega todo lo bueno y todo lo malo». Las diferentes profesiones, los tipos psicológicos, las partes del cuerpo e incluso los días de la semana, se creían influidos por los distintos planetas (el domingo por el Sol, el lunes por la Luna, y así sucesivamente). Vasari ofreció una explicación astrológica sobre la creatividad artística en su vida de Leonardo, destacando que «las influencias celestes caen sobre los cuerpos humanos como el mayor de los dones». Para explicar el pasado o descubrir lo que escondía el futuro, lo normal era consultar a especialistas que calculaban la configuración de los cielos en un momento concreto. El médico humanista Girolamo Fracastoro explicó la epidemia de sífilis en Europa basándose en la conjunción de los planetas Saturno, Júpiter y Marte en Cáncer. El filósofo Marsilio Ficino creía que se podía captar el «espíritu» de cada planeta utilizando música o voces apropiadas («marcial» para Marte, etcétera) o recurriendo a un «talismán» adecuado (una imagen grabada en una piedra preciosa durante una constelación favorable)[9].

Estas creencias ejercían una gran «influencia» sobre las artes. Los análisis iconográficos de Aby Warburg demuestran que los frescos del palacio Schifanoia de Ferrara representaban los signos del Zodíaco y sus divisiones en treinta y seis «decanatos»[10]. El patricio florentino Filippo Strozzi consultó a un «hombre instruido en astrología» como se recomendaba en los tratados de Alberti y Filarete, para asegurarse de que una buena constelación presidiera el inicio de la construcción del palacio Strozzi, el 6 de agosto de 1489[11]. Cuando una comisión florentina debatía sobre dónde situar el *David* de Miguel Ángel, uno de sus componentes sugirió que debía sustituir a la *Judit* de Donatello: «erigida bajo la influencia de una mala estrella»[12]. Al patrono de Rafael, el banquero papal Agostino Chigi, le interesaba la astrología, y algunas de las pinturas que encargó incluían referencias a su horóscopo[13].

La Iglesia toleraba la astrología al no considerarla algo incompatible con el cristianismo.

Como señalara Lorenzo de Medici: «Júpiter es un planeta que solo mueve su propia esfera, pero existe un poder superior que mueve a Júpiter»[14]. Los doce signos del Zodíaco se asociaban a los doce apóstoles y hubo papas interesados en las estrellas. Pablo III, por ejemplo, llamó a Roma al astrólogo que había predicho su elección (Luca Gaurico, hermano de Pomponio, cuyo tratado sobre la escultura ya hemos citado) y le concedió un obispado. Sin embargo, en cierto modo, la teología y la astrología constituían dos sistemas diferentes que en la práctica competían entre sí. Si los santos presidían ciertos días, también lo hacían los planetas. La gente podía consultar sus problemas con un astrólogo o con un sacerdote. Por lo demás, hubo algunas figuras importantes del período que se opusieron a la astrología basándose en ideas religiosas, especialmente Pico della Mirandola (quien declaró que la «astrología no ayuda a un hombre a descubrir lo que debe hacer y lo que debe evitar») y fra Girolamo Savonarola[15].

Por encima de los siete cielos y más allá de la esfera de «las estrellas fijas» se hallaba Dios. En los escritos de la época, Dios era prácticamente omnipresente. Incluso los documentos mercantiles podían comenzar con las siglas JHS, «Jesús Salvador de la Humanidad» (*Jesus Hominum Salvator*). Cuando se producía un desastre, comúnmente se interpretaba como un signo de la ira de Dios. «Place a Dios castigarnos», decía el boticario florentino Luca Landucci refiriéndose a la peste. Cuando la invasión francesa de 1494 dejó casi intacta a Florencia, Landucci escribió: «Dios nunca apartó su mano de nuestras cabezas». El nombre de Dios aparecía constantemente en cartas privadas, como las de la dama florentina Alessandra Macinghi degli Strozzi: «Por favor, Señor, libéranos de esta plaga [...] debemos aceptar con paciencia todo lo que quiera Dios [...] que Dios les guarde en el tránsito», etcétera. Hasta Maquiavelo finalizó una carta a su familia con la frase, «que Cristo os guarde»[16]. De entre todas las formas en que los cristianos han imaginado a Dios, dos parecen ser particularmente características de este período. El énfasis en la dulzura de Dios y en la «patética ternura» de Cristo, que el gran historiador holandés Johan Huizinga hallara en la Francia y en los Países Bajos del siglo XV, también se detecta en Italia[17]. Savonarola, por ejemplo, se dirigía a Cristo con palabras cariñosas como «mi querido Señor» (*signor mio caro*), e incluso «mi dulce esposo» (*dolce sposo*). Al parecer, fueron los monjes quienes difundieron esta devoción cristocéntrica, no solo el dominico Savonarola, sino también los franciscanos Bernardino de Siena (que promovió el culto al nombre de Jesús), y Bernardino da Feltre, responsable de la fundación de numerosas hermandades dedicadas al *Corpus Christi*, el cuerpo de Cristo. Las *Meditaciones sobre la Pasión*, atribuidas al santo franciscano Bonaventura, fueron algo así como un *best-seller* en la Italia del siglo XV, y lo mismo sucedió con *Imitación de Cristo*, un devocionario del siglo XIV procedente de los Países Bajos que se reeditó nueve veces[18].

Esta imagen de un salvador dulce y humano coexistía con la de un Dios distante, creador del universo y su «más bello arquitecto» (*bellissimo architetto*), como dijera en una ocasión Lorenzo de Medici[19]. En una sociedad volcada en el comercio se referían a él asimismo como

la cabeza de una firma. Leonardo da Vinci se dirigía a Dios como aquel «que nos vende todo lo bueno a cambio de trabajo». A Giannozzo Manetti, estudioso y comerciante florentino, le gustaba comparar a Dios con el «señor de los negocios, quien da dinero a su tesorero y al final le pide cuentas para ver cómo lo ha gastado»[20]. En realidad estaba usando la parábola divina sobre los talentos fuera de su contexto original, el del amo y el sirviente, y haciendo referencia a algo más comercial, es decir, a las relaciones entre un señor y su administrador. De modo que los italianos del Renacimiento proyectaban sus preocupaciones sobre el mundo sobrenatural.

Como bien ilustra Vasari en la Sala de los Cuatro Elementos del Palazzo Vecchio de Florencia, se creía que el mundo «sublunar», donde vivía el hombre, estaba compuesto de cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego. Estos elementos contaban a su vez con cuatro «contrarios»: caliente, frío, húmedo y seco.

También había cuatro niveles de vida terrestre: humana, animal, vegetal y mineral. Es lo que se ha denominado «la gran cadena del ser»[21], y puede que sea preferible hablar de la gran «escala del ser» para destacar el elemento jerárquico subyacente. Las piedras ocupaban la parte inferior de la escala, por carecer de alma. A continuación venían las plantas, que tenían lo que Aristóteles denominó «almas vegetativas»; luego los animales, que tenían «almas sensitivas» (capaces de percibir sensaciones) y en la cima estaban los humanos, con «almas intelectivas» (es decir, con intelecto o entendimiento). Animales, vegetales y minerales estaban organizados jerárquicamente; las piedras preciosas ocupaban una posición más elevada que las semipreciosas, se consideraba al león el rey de los animales, etcétera.

Las ninfas, que vagaban o volaban por los poemas del período, eran más difíciles de situar en la escala, al igual que los espíritus del bosque, que supuestamente vivían en lugares solitarios y comían niños (como le decía al poeta Poliziano su abuela cuando era pequeño). También había «demonios», espíritus que vivían a medio camino entre la Tierra y la Luna y con los que cabía contactar por medios mágicos (Ficino fue uno de los que lo intentaron). El filósofo Pietro Pomponazzi llegó a dudar de la existencia de estos espíritus[22] aunque, según parece, el suyo era un punto de vista minoritario. Cuando leemos los poemas del período o contemplamos *La Primavera* de Botticelli, conviene no olvidar que las figuras sobrenaturales representadas se consideraban parte de la población del universo y no meras invenciones de la imaginación del artista.

Había un poder terrenal con un estatus todavía más dudoso: Fortuna[23]. Las dos imágenes más comunes de Fortuna la asocian, con los vientos y con una rueda. La imagen del viento parece ser característicamente italiana. La expresión «fortuna del mar» (*fortuna di mare*), otra forma de referirse a una tempestad, es un buen ejemplo de un cambio de acontecimientos súbito e incontrolable. La familia patricia florentina Rucellai usaba el emblema de una vela que aún puede verse en la fachada de la iglesia florentina de Santa Maria Novella. En este caso el viento representa a la Fortuna, y la vela, el poder del individuo para adaptarse a las circunstancias y controlarlas[24].

La segunda imagen de la Fortuna era la clásica y bien conocida de una diosa con un largo mechón de cabello que debía asirse con rapidez porque por detrás estaba calva. En el capítulo 25 de *El Príncipe*, Maquiavelo recomendaba la impetuosidad, basándose en que la fortuna era mujer y «es necesario, si se quiere tenerla sumisa, castigarla y golpearla» (*è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla*), mientras que su amigo, el historiador Francesco Guicciardini, sugería que era peligroso planear conspiraciones hasta el último detalle porque la «Fortuna, que en aquellas [las conspiraciones] se hace sentir con tanta fuerza, se rebela contra quien con excesiva diligencia pretende arrebatarle su poder». Al lector actual le resulta difícil saber, al hilo de estos ejemplos, si la figura de la diosa se introdujo simplemente para hacer más memorables las conclusiones alcanzadas por otros medios, si se trata de un simple recurso literario o de una forma seria (o al menos medio seria) de describir lo que escapa al control humano[25].

Para entender y manipular el mundo terrenal existían diversas técnicas, como la alquimia, la magia y la brujería. De ahí que debamos estudiar sus premisas intelectuales.

La alquimia se basaba en la idea de que existía una jerarquía de metales, siendo el oro el más noble, y que era posible una suerte de «movilidad social» de estos metales. Estaba relacionada con la astrología, porque cada uno de los siete metales se asociaba a uno de los planetas: el oro al Sol, la plata a la Luna, el mercurio a Mercurio, el hierro a Marte, el plomo a Saturno, el estaño a Júpiter y el cobre a Venus. También se relacionaba con la medicina, porque la «piedra filosofal», buscada por todos los alquimistas, supuestamente servía para curar todas las enfermedades: era la «panacea universal».

Jacob Burckhardt creía que la alquimia había «desempeñado un papel secundario» en la Italia de los siglos XV y XVI[26]. Aunque es peligroso hacer afirmaciones sobre la popularidad de una materia tan deliberadamente esotérica como la alquimia, lo más probable es que Burckhardt se equivocara. El Consejo de los Diez de Venecia se tomaba la alquimia con toda seriedad, como lo prueba el decreto publicado en 1488 en el que se condenaba su práctica. Asimismo, han sobrevivido varios tratados italianos sobre esta materia, todos ellos de la última parte del período. El más famoso es un poema en latín de Giovanni Augurello, publicado en 1515, dedicado a León X y titulado *Chrysopoeia*, por el que el autor recibió como recompensa una bolsa vacía de manos del Papa. Un cierto «J. A. Pantheus», sacerdote de Venecia, también dedicó una obra sobre alquimia al papa León X, no sin antes inventar una nueva materia de estudio, «la cábala de los metales», a la que distinguía cuidadosamente de la alquimia, quizá porque el Consejo de los Diez todavía era hostil a estos temas. También hubo personas que veían con escepticismo las afirmaciones de los alquimistas. San Antonino, arzobispo florentino del siglo XV, sostenía que la trasmutación de los metales era algo fuera del alcance de los humanos, mientras que el metalúrgico sienés Vannoccio Biringuccio afirmaba que la alquimia era «un deseo vano y un sueño fantástico» y que sus adeptos, «más inflamados que el carbón en los hornos» por su deseo de crear oro, deberían ir a las minas para obtenerlo como él mismo había hecho[27].

Los datos de los que disponemos sobre la posible relación entre la alquimia, el arte y la literatura son ambiguos. La alquimia tenía su propio sistema de símbolos, una especie de código según el cual, por ejemplo, una fuente representaba la purificación de los metales; Cristo, a la piedra filosofal; el matrimonio, a la unión del sulfuro, y el mercurio, el dragón al fuego. Para complicar aún más el tema, algunos escritores utilizaron la imaginería alquímica como símbolo de algo más (verdades religiosas, por ejemplo). El *Sueño de Polifilo*, novela esotérica anónima publicada en Venecia en 1499, hace uso de algunos de estos símbolos, y es muy posible que esta historia de amor tuviera una lectura alquímica. Vasari nos cuenta que Parmigianino dejó de pintar para dedicarse al estudio de la alquimia, y de ahí que se haya sugerido que utilizó simbología alquimista en sus pinturas[28]. Desafortunadamente, el hecho de que los alquimistas utilizaran ciertos símbolos comunes (aunque los interpretaran de forma diferente), nos impide verificar esta sugerencia.

Se hablaba más abiertamente de magia que de alquimia, al menos de la magia blanca, pues, como señalara Pico della Mirandola:

> La magia adopta dos formas, una depende enteramente del trabajo y la autoridad de los demonios y es algo aborrecible, que el Dios de la verdad me ayude, una cosa monstruosa. La otra, cuando se realiza correctamente, no es más que una forma de dotar de mayor perfección a la filosofía natural [...]. Así como la primera convierte al hombre en un esclavo de los poderes del mal, la segunda le convierte en su amo y señor[29].

Deberíamos añadir que Pico creía en la eficacia de la magia negra que tanto condenaba.

Aquí podría sernos de utilidad un estudio comparado para definir la transversalidad cultural de una magia definida como el intento de producir cambios en el mundo realizando ciertos rituales, en los que se escriben o pronuncian determinadas fórmulas verbales («ensalmos», «hechizos» o «encantamientos»), para pedir o exigir que se produzcan estas alteraciones. Si seguimos esta definición hasta sus últimas consecuencias, deberíamos decir que el grupo de magos más importante de la Italia renacentista fue el clero católico, pues en este período alegaban que sus rituales, imágenes y oraciones podían curar la enfermedad, desviar las tormentas, etcétera[30].

Sin embargo, para la gente de la época era muy importante diferenciar entre religión y magia. La Iglesia, o, para ser más exactos sociológicamente hablando, el clero de mayor nivel educativo, tendía a sospechar de la magia. San Bernardino de Siena y Savonarola quemaron públicamente libros de ensalmos. Sería demasiado cínico explicar su oposición a la magia (y en algunas ocasiones, como ya hemos visto, a la astrología) simplemente en términos de rivalidad y competitividad; el clero tenía otras razones para mostrarse suspicaz.

La magia podía ser negra por dos razones. En primer lugar, podía ser destructiva, pero también productiva o protectora. En segundo lugar, el mago podía recurrir a los servicios de espíritus malignos. Así, Giovanni Fontana, un veneciano del siglo XV creador de una serie de aparatos con los que logró efectos espectaculares, cobró fama de ser un nigromante asistido por espíritus infernales. Lo mismo le sucedió a John Dee, quien se labró una reputación siniestra en el Cambridge del siglo XVI debido a la excesiva perfección de sus «efectos

especiales», utilizados en la representación de una obra de Aristófanes. No cabe duda de que muchos de los contemporáneos de Brunelleschi y Leonardo les veían desde una perspectiva similar. El filósofo Agostino Nifo defendía una postura contraria a la de Aristóteles recurriendo a argumentos más académicos, y afirmaba que los prodigios de la magia demostraban la existencia de los espíritus.

La literatura de este período rebosa magia. Las novelas de caballería, por ejemplo, están llenas de brujos y objetos con poderes mágicos. En el *Orlando furioso* de Ariosto, el mago Merlín y la hechicera Alcina desempeñan un papel muy importante. Angélica tiene un anillo mágico; Astolfo se convierte en árbol, el castillo de Atlante es la casa de los hechizos, etcétera. Deberíamos imaginarnos a los primeros lectores de este libro como a personas que, aun creyendo en la posible existencia de la magia, no se tomaban estas cuestiones ni muy en serio ni con demasiada ligereza. En el mismo ambiente de Ariosto, en la corte de Ferrara, Dosso Dossi pintó un cuadro de Circe, la hechicera de la *Odisea* que suscitó mucho interés en la Italia del Renacimiento.

34. Dosso Dossi, *Circe*. Galería Borghese, Roma.

Lo que tal vez explique esta atracción por Circe es que la tomaran por bruja, como hiciera Gianfrancesco Pico della Mirandola (sobrino del reputado filósofo), quien en 1523 publicó un diálogo sobre brujería en el que hacía buen uso del testimonio de escritores clásicos, sobre todo de Homero y Virgilio[31]. La brujería era la magia del hombre, o mejor dicho, de la mujer pobre. Es decir, un porcentaje considerable de los varones de la élite cultural distinguían entre magia y brujería, identificando a esta última con mujeres pobres que supuestamente habían pactado con el diablo para poder hacer daño recurriendo a medios sobrenaturales cuyo uso no

requería ningún tipo de estudios; se creía que volaban y asistían a orgías nocturnas llamadas «*sabbaths*»[32]. Aquellos parroquianos, hombres o mujeres, cuyos vecinos les pedían que encontraran objetos perdidos o que curasen a personas y animales eran especialmente vulnerables a estas acusaciones. Según un proverbio de la época «Quien sabe cómo curar la enfermedad sabe cómo provocarla» (*Qui scit sanare scit destruere*)[33]. Es difícil saber si los vecinos creían que estos poderes eran diabólicos, y mucho más difícil aún reconstruir lo que pensaban sobre sus acciones los mismos acusados. En Roma, en 1427, dos mujeres confesaron que se convertían en gatos, asesinaban niños y chupaban su sangre. Sin embargo, el documento no nos dice, ni en este caso ni en la mayor parte de los demás, qué tipo de presión se utilizó contra las acusadas para que confesaran.

Sabemos de un caso muy clarificador y bien documentado: el de Chiara Signorini, una campesina procedente de la región de Módena, acusada de brujería en 1520. Cuando la expulsaron de las tierras que labraba con su marido, la propietaria cayó enferma y Chiara se ofreció a curarla si a cambio recuperaba su terreno. Una de las vecinas testificó que había visto a Chiara colocar ante la puerta de la casa de la víctima «fragmentos de olivo en forma de cruz [...] un fragmento de hueso de un hombre muerto [...] y un trozo de seda, que creía empapada en santo óleo». Cuando interrogaron a Chiara, esta describió visiones de la Santísima Virgen que su interrogador decidió interpretar como una aparición diabólica. Tras la tortura, Chiara acabó confesando que se le había aparecido el diablo, pero nunca aceptó haber asistido a un *sabbath*. El uso de la cruz y el santo óleo, así como la visión de la Santísima Virgen, pueden ser muy significativos. Después de todo, los años que van de 1450 a 1536 son el punto álgido de apariciones documentadas de la Virgen en Italia[34]. Algunos de los «hechizos» confiscados por los inquisidores adoptaban la forma de oraciones. Lo que un grupo consideraba brujería, para otro era religión. En este conflicto de interpretaciones era el interrogador, con sus instrumentos de tortura, quien tenía la última palabra[35].

No obstante, hubo escritores que expresaron su escepticismo con respecto a la eficacia de la magia y la brujería. El abogado humanista Andrea Alciati, por ejemplo, afirmó (como Montaigne) que las llamadas brujas sufrían alucinaciones cuando creían volar por las noches, y que precisaban tratamiento médico, no castigos[36]. El médico Girolamo Cardano señaló que los acusados confesaban todo lo que les sugerían los inquisidores, simplemente para que cesara la tortura[37]. Pietro Pomponazzi, que enseñaba filosofía aristotélica en la Universidad de Padua, argüía en su libro *De los encantamientos* que la gente común atribuía a los espíritus todo aquello que no podía entender. Pomponazzi ofrecía explicaciones naturalistas de fenómenos aparentemente sobrenaturales, tales como la extracción de flechas utilizando encantamientos o la cura de una enfermedad de la piel llamada «el mal del rey» mediante la imposición de manos regias. El autor tenía ideas similares sobre los milagros recogidos en la Biblia y sobre las curas realizadas por medio de reliquias. Afirmaba que la curación bien podía deberse a la fe de los pacientes y que, de ser así, unos huesos de perro serían tan eficaces como los huesos de santos. No debe sorprendernos, por lo tanto, que este libro, que

minaba la distinción entre la magia y la religión defendida por la Iglesia, nunca se publicara en vida del filósofo[38].

Concepciones de la sociedad

Lo primero que hay que decir sobre la «sociedad» de la Italia del Renacimiento es que este concepto todavía no existía. Hasta finales del siglo XVII no empezó a utilizarse dicho término de una forma general (ni en italiano ni en inglés, ni en francés o alemán) para describir al conjunto del sistema social. Sin embargo, se dijo y escribió mucho sobre las distintas formas de gobierno, los diversos grupos sociales y las diferencias entre el pasado y el presente[39].

En Italia, como en otras partes de Europa, la imagen del «cuerpo político» (*corpo politico*), ya presente en la obra de Platón y Aristóteles, fue muy común. Era algo más que una metáfora. Mucha gente se tomaba muy en serio la analogía entre el cuerpo humano y el político a la hora de elaborar argumentos mucho más concretos. Así, uno de los personajes de *El Cortesano* de Castiglione defendía que la monarquía era la forma de gobierno «más natural», porque «en nuestro cuerpo, todos los miembros hacen lo que dicta el corazón»[40]. A menudo se describía al gobernante como al «médico» de este cuerpo político, un tópico que a veces aparecía incluso en las obras de un escritor tan original y deliberadamente escandaloso como Maquiavelo, quien comenzaba el tercer capítulo de *El Príncipe* asegurando que los desórdenes políticos al principio son difíciles de diagnosticar pero fáciles de curar, pero luego resultan fáciles de diagnosticar y difíciles de curar.

Sin embargo, este lenguaje político «natural» u «orgánico» fue menos hegemónico en Italia que en otros lugares. Allí estaba surgiendo un concepto de «estado» (*lo stato*), que rivalizaba con el anterior e incluía referencias al bien público, la constitución y la estructura de poder. Uno de los personajes del diálogo de Alberti sobre la familia declara: «No quiero considerar al Estado de mi propiedad ni pensar en él como si fuese mi taller» (*ascrivermi lo stato quasi per mia ricchezza, riputarlo mia bottega*)[41]. «Si permito que un simple súbdito se case con mi hija», decía el emperador Constantino en un drama escrito por Lorenzo de Medici (*Santi Giovanni e Paolo*), «pondré al Estado en gran peligro» (*in gran pericolo metto/Lo stato*). Maquiavelo usó este término ciento quince veces en *El Príncipe* (y solo en cinco le da el conocido sentido de «el estado de las cosas»)[42].

La existencia de repúblicas y principados en la península hizo a la gente inusualmente consciente de que el sistema político (*governo, reggimento*) no era algo dado por Dios, sino creado por el hombre y, por lo tanto, sujeto a cambios. En un famoso párrafo de su *Historia de Italia*, Francesco Guicciardini recoge las discusiones que se produjeron en Florencia tras la huida de los Medici, en 1494, sobre los méritos relativos de la oligarquía (*governo ristretto*), la democracia (*governo universale*) o una fórmula que recogiese elementos de ambas[43]. Esta conciencia de la maleabilidad de las instituciones es uno de los núcleos de la literatura de la

época sobre la ciudad-estado ideal. Los tratados de arquitectura escritos por Alberti y Filarete no solo esbozan una utopía arquitectónica, sino asimismo una social. Los diseños que realizara Leonardo de una ciudad imaginaria expresan la idea de que también se puede planificar la vida social[44]. Maquiavelo ofrece un análisis bastante explícito de la innovación política (*innovazione*). Sabemos, por los numerosos informes y debates políticos que han llegado hasta nosotros, que en la Florencia del período comprendido entre 1494 y 1530 el nuevo lenguaje de la política, así como la conciencia de la existencia de alternativas, no se circunscribía a Maquiavelo o Guicciardini, sino que estaba mucho más extendido. Fue esta situación la que destacó y examinó Jacob Burckhardt en el capítulo «El Estado como obra de arte» (*Der Staat als Kunstwerk*) de su obra *La cultura del Renacimiento en Italia*[45].

La toma de conciencia de las diferencias sociales también parece haber sido extraordinariamente profunda en Italia, si tenemos en cuenta lo elaborado del lenguaje en el que se describen. La concepción medieval de una sociedad compuesta por tres órdenes, los que oraban, los que luchaban y los que trabajaban la tierra, no ejerció mucha influencia en las ciudades-estado italianas, donde eran muy pocos los que se identificaban con estas funciones[46]. Su modelo de sociedad no se basaba en las funciones, sino en ciertos estándares o *generazioni*, clasificación basada en la riqueza medida en el pago de impuestos que dividía a los ciudadanos en ricos, de tipo medio y pobres. Las expresiones «pueblo gordo» (*popolo grasso*) y «pueblo pequeño» (*popolo minuto*) se usaron mucho, especialmente en Florencia, y no cuesta demasiado encontrar ejemplos de un término como «clase media» (*mediocri*)[47].

Sin embargo, la gente de la época no pensaba exclusivamente en términos de ingresos económicos. También diferenciaban a las familias y los individuos teniendo en cuenta su pertenencia o no a la nobleza (*nobili*, *gentilhuomini*), si eran o no ciudadanos (*cittadini*), si estaban en posesión de derechos políticos, o si eran miembros de gremios importantes o menores. Uno de los términos más utilizados de su vocabulario social, aunque también más vagos, fue el de *popolare*, que variaba su sentido dependiendo de quién lo usara. Si procedía de las clases elevadas, entonces *popolare* era una forma peyorativa de referirse al pueblo común. Sin embargo, los sectores intermedios de la sociedad realizaron numerosos esfuerzos por diferenciar entre el *popolo,* que disfrutaba de derechos políticos, y la *plebe*, que no gozaba de estos. El punto de vista de la «plebe» sigue siendo un misterio[48].

La conciencia de que la sociedad estaba estructurada y de que podían darse estructuras potencialmente diferentes, se ve con claridad en las discusiones sobre la definición de nobleza (nobleza de sangre o nobleza de mérito), que fueron muy frecuentes en este período, pues las hallamos en el tratado del jurista florentino Lapo da Castiglionchio (escrito antes de 1381) y el diálogo de Poggio Bracciolini *Sobre la verdadera nobleza*, pero también en *El Cortesano* de Castiglione. Estas discusiones deben ubicarse en el contexto del conflicto social y político que se produce en Florencia y otros lugares en esos años, pero también han de entenderse como parte del interés mostrado por la gente de la época en relación con el valor de lo individual (*infra*, p. 193).

La Italia del Renacimiento destacaba asimismo por cierto sentido del pasado, probablemente muy extendido entre artistas y humanistas. Tras la idea de la maleabilidad de las instituciones, ya discutida en párrafos anteriores, latían la conciencia de los cambios temporales y el sentido del anacronismo o distancia histórica[49]. El término «anacronismo» es un anacronismo literalmente hablando, puesto que esta palabra todavía no existía, pero en su famosa crítica a la supuesta autenticidad del documento conocido como *La donación de Constantino*, el humanista Lorenzo Valla señaló que el texto contenía expresiones que habían surgido en un período posterior. Valla sabía muy bien que las «formas de hablar» (*stilus loquendi*) estaban sujetas a cambios, que la lengua también tenía su historia[50]. Otro humanista del siglo XV, Flavio Blondo, sostenía que el italiano y otras lenguas románicas se habían desarrollado a partir del latín. Blondo también escribió un libro llamado *Roma restaurada*, en el que trataba de reconstruir la Roma clásica basándose tanto en la literatura como en las ruinas que quedaban. En otro libro analizaba la vida privada de los romanos, los vestidos que llevaban y cómo educaban a sus hijos[51].

A finales del siglo XV se puso de moda esta sensibilidad por lo antiguo. En una ocasión el *condottiere* Federigo da Montefeltro preguntó al papa humanista Pío II, quien registró la pregunta en sus memorias, si los generales de la Antigüedad llevaban el mismo tipo de armadura que él (*an prisci duces aequae ac nostri temporis armati fuissent*). En el *Sueño de Polifilo*, la novela veneciana que ya hemos mencionado, el amante busca a su amada rodeado de un paisaje de templos, tumbas y obeliscos, e incluso el lenguaje utilizado es un italiano arcaico deliberadamente latinizado[52]. Entre los artistas cuya obra ilustra este creciente interés por el conocimiento de la Antigüedad clásica destacan Mantegna y Giulio Romano. Como ocurriera con su maestro y suegro Jacopo Bellini, a Mantegna le interesaba copiar monedas e inscripciones antiguas. Era amigo de humanistas como Felice Feliciano de Verona. Sus reconstrucciones de la antigua Roma en *Los triunfos de César* o el cuadro de Escipión introduciendo el culto a Cibeles, son los equivalentes pictóricos de la paciente labor de reconstrucción histórica desarrollada por Biondo, aunque contenga algunos elementos «fantásticos»[53]. En cuanto a Giulio Romano, su cuadro de Constantino en combate estaba basado en la columna de Trajano, tal y como recordaba Vasari en la vida de este artista, «a juzgar por los trajes de los soldados, las armaduras, insignias, empalizadas, baluartes, estacadas, arietes y todos los demás instrumentos de guerra».

El mismo Vasari compartía este sentido del pasado. Sus *Vidas* están organizadas en torno a la idea del paso del tiempo, desde Cimabue a Miguel Ángel. Vasari creía en el progreso de las artes, al menos hasta cierto punto, pero también pensaba que los artistas individuales debían ser juzgados por las pautas de su tiempo, y él mismo explicaba que «mi intención ha sido siempre no alabar lo absoluto sino, como se dice, lo relativo (*non semplicemente ma, come s'usa dire, secondo ché*), teniendo en cuenta el lugar, el tiempo y otras circunstancias similares»[54].

Otro signo material de la conciencia del pasado es la falsificación de antigüedades, que al

parecer fue una innovación del siglo XV. El joven Miguel Ángel hizo un Fauno, un Cupido y un Baco al estilo clásico. El artista estaba compitiendo con la Antigüedad, pero a comienzos del siglo XVI, la falsificación de esculturas clásicas y monedas romanas se había convertido en una industria floreciente en Venecia y Padua, hasta el punto de que el grabador italiano Enea Vico, informaba a los lectores de su *Discursos sobre las medallas de los antiguos* (1555) cómo distinguir entre artefactos auténticos y falsificaciones. La reacción ante dos nuevas tendencias: la atracción por la Roma antigua y el desarrollo del mercado artístico, dependía, al igual que la detección de falsificaciones, de cierto sentido de los estilos al uso en diferentes períodos. Los humanistas deseosos de demostrar sus habilidades creando textos, que difundían como si fueran de Cicerón u otros autores clásicos, también falsificaban textos; otros demostraban su talento sacando a la luz falsificaciones[55].

Este nuevo sentido del pasado es uno de los elementos más distintivos del período, pero también uno de los más paradójicos. Se estudiaba la Antigüedad clásica para poder imitarla con mayor exactitud, pero a medida que aumentaban sus conocimientos parecía menos posible y deseable la mera imitación. Decía Francesco Guicciardini: «¡Cómo se engañan quienes pretenden refrendar cada idea apelando a los romanos! Para que esta tarea fuera de utilidad, nuestra ciudad habría de organizarse como la suya y actuar según su ejemplo. Es un modelo que no debe aplicarse a quienes carecen de las cualidades justas, al igual que no tendría sentido esperar que un asno corra como un caballo»[56]. Sin embargo, muchos, como Maquiavelo, amigo de Guicciardini, citaban continuamente a los romanos.

Otra paradoja es que, en un momento en el que la cultura italiana estaba muy marcada por la propensión a la innovación, esta se consideraba algo malo. En los debates políticos de Florencia se daba por descontado que los «nuevos modos» (*modi nuovi*) eran indeseables, y que «cada cambio disminuye la reputación de la ciudad»[57]. En la *Historia de Italia* de Guicciardini se utiliza el término «cambio» (*mutazione*) en sentido peyorativo, y cuando se describe a un hombre, por ejemplo al papa Julio II, como a alguien que «desea nuevas cosas» (*desideroso di cose nuove*), se percibe claramente el tono de desaprobación. La innovación en las artes era, sin duda, menos peligrosa, pero rara vez se admitía que los cambios fuesen innovaciones; se las percibía como una vuelta al pasado. Cuando Filarete alaba la arquitectura renacentista y condena la gótica, es a esta a la que llama «moderna» (*moderno*). Solo a finales del período cabe encontrar a alguien (Vasari, por ejemplo) que admita abiertamente ser *moderno* (*supra*, p. 31-32).

Concepciones del hombre

Los escritores de este período, en el que la medicina tuvo mucha importancia, se tomaron muy en serio los puntos de vista clásicos sobre la constitución física del hombre, y la distinción entre cuatro tipos de personalidades (colérica, sanguínea, flemática y melancólica) tuvo cierta

relevancia para las artes[58]. Ficino, por ejemplo, aceptaba la idea (procedente de un texto atribuido a Aristóteles) de que todos los grandes hombres eran melancólicos, de acuerdo con el concepto platónico de la inspiración como delirio divino, y argüía que las personas creativas (*ingeniosi*) eran melancólicas e incluso frenéticas (*furiosi*). Ficino pensaba especialmente en los poetas, pero Vasari aplicó su doctrina a los artistas, lo que contribuyó a crear el mito moderno del bohemio (*supra*, p. 95)[59].

Sin embargo, la gente de la época no menciona en sus tratados el tema objeto de nuestro mayor interés: el individualismo renacentista. Parece que fue descubierto (o, según algunos críticos, inventado) por Jacob Burckhardt, que escribía en uno de los pasajes más citados de su ensayo:

> En la Edad Media [...] el hombre era consciente de sí mismo solo como miembro de una raza, un pueblo, un partido, una familia o una corporación, es decir, solo como componente de una categoría más general. Fue en Italia donde primero se rompió con esta situación [...] el hombre se convirtió en un *individuo* espiritual que se reconoció a sí mismo como tal[60].

Continúa analizando el tema de la pasión por la fama y su correctivo, el nuevo sentido del ridículo, todo bajo la rúbrica general de la «evolución del individuo». Burckhardt ha sido muy criticado por el uso de este «término, en exceso general»[61]. Él mismo se mostraba cada vez más escéptico ante su interpretación y, al final de su vida, confesó a un conocido: «Sabes, en cuanto al individualismo, no creo nada de lo que dije con anterioridad, pero no pienso reconocerlo, ¡le gusta tanto a la gente!»[62].

Resulta difícil negar las objeciones, ya que los italianos urbanitas de este período solo tenían una clara conciencia de sí mismos en tanto que miembros de familias o corporaciones[63], pero, aun así, no podemos prescindir de la idea de individualismo u otra similar. Como señalara el antropólogo Marcel Mauss hace más de medio siglo, la idea del yo no es algo natural, sino una construcción social que tiene su propia historia social[64]. De hecho, el concepto actual de persona (que damos por supuesto) solo se entiende en su uso en una cultura concreta y, como ha sugerido otro antropólogo, Clifford Geertz, es el camino más corto para que un foráneo penetre en otra cultura[65].

Si nos preguntamos sobre el concepto de persona, al menos entre las élites de la Italia del Renacimiento, podemos encontrarnos con que resulta muy útil distinguir entre la autoconciencia, que tanto interesaba a Burckhardt, y la autoafirmación, para luego separar ambas de la idea de individuo único[66].

La idea de lo singular del individuo tiene mucho que ver con la del estilo personal en pintura o escritura, algo de lo que ya hemos hablado con anterioridad (*supra*, pp. 38-39). En la corte de Urbino, al poeta Bernardo Accolti se le conocía por el sobrenombre de *L'unico Aretino*. La poetisa Vittoria Colonna describió a Miguel Ángel como *único*. En un poema milanés anónimo se afirma que, al igual que hay un único Dios en el cielo, así hay un único «Moro» (Ludovico Sforza) en la tierra. En sus biografías, el librero Vespasiano da Bisticci a menudo se refería a los hombres como «singulares» (*singolare*).

Hay mucho más que decir sobre la autoafirmación. Según Burckhardt, el deseo de fama fue un fenómeno nuevo en el Renacimiento. El historiador holandés Huizinga replicó que, por el contrario, «no había mucha diferencia entre esta y la ambición caballeresca de épocas anteriores»[67]. Las novelas de caballerías sugieren que el deseo de fama fue una de las motivaciones principales de los caballeros medievales, con lo que lo señalado por Burckhardt quizá no fuese más que la desmilitarización de la gloria. Sin embargo, conviene señalar la continua aparición de términos relacionados con la autoafirmación en la literatura de este período. Pensemos, por ejemplo, en «competición» (*concertazione*, *concorrenza*), «emulación» (*emulazione*), «gloria» (*gloria*), «envidia» (*invidia*), «honor» (*onore*), «vergüenza» (*vergogna*) o «valor» (*valor*). Existe un concepto de gran importancia en el período, más difícil de traducir, que se refería a la dignidad personal. Ya nos hemos topado con él al hablar de su contrario, la fortuna: me refiero a *virtù*[68]. Los psicólogos dirían que si palabras de esta clase aparecen con una frecuencia inusual en un texto concreto, como sucede por ejemplo en el diálogo sobre la familia del humanista Leon Battista Alberti, es probable que su autor haya tenido un nivel de éxito mayor que el habitual, lo que en el caso de la carrera de Alberti es evidente. Las *novelle* de la época, que con frecuencia tratan el tema de la humillación del enemigo sugieren que los florentinos en general estaban excesivamente preocupados por el éxito[69]. La institucionalización de concursos entre artistas, los comentarios críticos, la envidia en el seno de la comunidad artística y, en especial, el increíble nivel creativo de la ciudad, tal y como los registra Vasari, sobre todo en su *Vida de Castagno*, confirman nuestras sospechas.

Sea como fuere, en la Toscana la autoafirmación era parte importante de la imagen del hombre. Los humanistas Bruni y Alberti describían la vida como una carrera competitiva. Según Bruni, hay quien «no corre en esta carrera o, cuando lo hace, se cansa tanto que solo recorre la mitad del camino». Alberti aseguraba que la vida era como una regata en la que solo se otorgaban unos pocos premios: «Así pues, en la carrera y lucha por el honor y la gloria en la vida del hombre, me parece muy útil contar con un buen barco y darle una oportunidad a la fuerza y al ingenio (*alle forze e ingegno taro*), sudando para ser el primero»[70]. El papa sienés Pío II (que no se quedaba atrás en su carrera hacia la cima), habla de hostilidades y luchas del mismo tipo, quejándose de que «en las cortes principescas se dedican todos los esfuerzos a acabar con los demás y medrar uno mismo»[71]. Leonardo da Vinci recomendaba a los artistas dibujar en compañía de otros, porque «un poco de envidia sana» sería un estímulo para hacerlo mejor[72]. La Toscana no era el único lugar donde se manifestaba cierta rivalidad entre artistas como Leonardo o Miguel Ángel; también se dio entre Tiziano y Rafael por mencionar solo los nombres más famosos[73].

Parece razonable sugerir que la competencia propiciaba la autoconciencia, y es muy interesante descubrir que en la Toscana se insiste más en esta forma de individualismo que en cualquier otro lugar. La clásica frase del oráculo de Delfos: «Conócete a ti mismo», citada por Marsilio Ficino entre otros, suscitó mucho interés en esta época, aunque en ocasiones se le

diera una interpretación más mundana que la que tenía en principio.

Encontramos pruebas más directas de la existencia de autoconciencia en las autobiografías, o más exactamente (dado que el término moderno «autobiografía» propicia un punto de vista anacrónico del género) en los aproximadamente cien diarios y agendas escritos en primera persona y procedentes de Florencia que se han conservado[74]. El nombre local para esta clase de literatura era *ricordanze*, lo que puede traducirse como «recuerdos», palabra imprecisa pero apropiada para un género que tiene algo de libro de relaciones y de crónica de la ciudad, y que aun estando muy centrado en la familia, al menos revela algo sobre el individuo que lo escribió. Se trata de gente como el boticario Luca Landucci, por ejemplo, a quien ya hemos citado en más de una ocasión en estas páginas, o Bernardo, padre de Maquiavelo, o el patricio florentino Giovanni Rucellai, quien nos dejó un cuaderno de notas que trataba de diversos temas, una «ensalada mixta», como él mismo lo describió[75]. Aun cuando estos recuerdos no tuviesen como fin expresar la autoconciencia, es muy posible que hayan contribuido a crearla. Mucho más personales en el estilo son las autobiografías (escritas, como en el caso de César, en tercera persona, sin que ello suponga una reducción de la autoafirmación) del papa Pío II, de Guicciardini (breve, pero muy reveladora), del médico Girolamo Cardano (que es una excepción por ser lombardo y no florentino) y del orfebre Benvenuto Cellini.

Las autobiografías no son las únicas pruebas de la autoconciencia de los italianos del Renacimiento; disponemos asimismo de pinturas. En numerosas ocasiones, los retratos se colgaban con los del resto de la familia y se encargaban por razones familiares, pero los autorretratos son otro tema. La mayor parte no son cuadros en sentido estricto, sino representaciones del artista en el margen de cuadros dedicados a otros temas, como la figura de Benozzo Gozzoli en su fresco de la *Procesión de los Magos*, Pinturicchio en el fondo de su *Anunciación* o Rafael en su *Escuela de Atenas*. En el siglo XVI, ya hallamos autorretratos en el sentido estricto del término, como por ejemplo los de Parmigianino, Vasari y, sobre todo, Tiziano, que tiene más de uno. Estos nos recuerdan la importancia de los espejos fabricados en este período, especialmente en Venecia. Es muy posible que los espejos estimulasen la conciencia del yo. Como decía el escritor florentino Giambattista Gelli en una canción de carnaval compuesta para los fabricantes de espejos: «Un espejo permite ver los propios defectos, que no son tan fáciles de ver como los de los demás»[76]. Se han llegado a analizar cartas de clientes y patronos para ver si de ellas cabía deducir el surgimiento gradual de un nuevo sentido del yo entendido como «agente autónomo, elusivo y con discreción propia»[77].

35. Pinturicchio, *Autorretrato* (detalle de *La Anunciación*). Iglesia de Santa Maria Maggiore, Spello.

Los manuales de conducta también nos proporcionan pruebas de esta autoconciencia. Los más famosos son *El Cortesano* de Castiglione (1528), el *Galateo* de Della Casa (1558) y la *Conversación civil* de Stefano Guazzo (1574). En palabras del sociólogo Erving Goffman, los tres son manuales para «desempeñar cotidianamente en público el propio rol social elegantemente». Estas obras, más que crear un estilo personal de comportamiento, inculcaban conformidad con el código de buenos modales (*manners*) de la época, pero fomentaban en el lector la autoconciencia suficiente como para suscitar su interés por cierto estilo de conducta. Castiglione recomienda cierta «negligencia» (*sprezzatura*) que hiciera parecer que «cualquier cosa que se diga o haga surge sin esfuerzo y prácticamente sin pensar», aunque admite que esta forma de espontaneidad había de practicarse con anterioridad. Es el arte de ocultar el arte y Castiglione llega a comparar al cortesano con un pintor. La «gracia» (*grazia*) que le interesaba tanto era, como ya hemos visto, un concepto básico de la crítica artística del período. Es difícil decidir si hemos de considerar a Castiglione un pintor entre cortesanos o a su amigo Rafael un cortesano entre pintores, pero los nexos entre ambos ámbitos están claros. El paralelismo era evidente para Giovanni Pico della Mirandola, en cuya famosa *Oración sobre la dignidad del hombre* Dios dice al hombre: «Debes fabricarte a ti mismo como si fueras tu propio artesano y adoptar la forma que prefieras»[78].

La dignidad del hombre fue uno de los temas favoritos de los escritores que hablaban sobre la «condición humana» (la expresión *humana conditio* es suya). Resulta tentador afirmar que el tratado de Pico sobre la dignidad del hombre es el símbolo del Renacimiento y que el de Inocencio III, sobre la miseria del hombre, es un símbolo de la Edad Media. Sin embargo, los escritores de la Edad Media y el Renacimiento reconocían tanto la dignidad como la miseria humanas. Muchos de los argumentos esgrimidos a favor de la dignidad del hombre (la belleza del cuerpo humano, su postura erguida y otros) son tópicos, tanto en la tradición medieval como en la renacentista o la clásica. De hecho, se consideraba que dignidad y miseria eran aspectos que, lejos de ser contradictorios, se complementaban[79].

En todo caso, parece que en este período se da un cambio de énfasis que revela el incremento de la confianza en el hombre entre los círculos intelectuales. Lorenzo Valla, con su característica osadía, llamaba al alma el «dios-hombre» (*homo deus*), y describió el ascenso del alma al cielo en el lenguaje propio de un triunfo romano. Pietro Pomponazzi afirmó que aquellos (pocos) hombres que habían logrado ser casi totalmente racionales merecían figurar entre los dioses. Cada vez se utilizaron con mayor frecuencia adjetivos como «divino» o «heroico» para describir a pintores, príncipes y otros mortales. Alberti calificó a los antiguos de «divinos» y Poliziano consideraba que Lorenzo de Medici y Giovanni Pico eran «héroes más que hombres», pero fue en el siglo XVI cuando este lenguaje heroico se convirtió en algo común. Vasari, por ejemplo, describió a Rafael como un «dios mortal» y escribió sobre los «héroes» de la casa de los Medici. Matteo Bandello tiene referencias a la «heroica casa de los Gonzaga» y a la «heroína gloriosa» Isabella d'Este. Aretino hizo algo muy propio de él

declarándose a sí mismo «divino». Esta inflación de epítetos en el lenguaje de la alabanza resta valor a las famosas referencias al «divino Miguel Ángel»[80].

Las ideas sobre la dignidad (incluso divinidad) del hombre tuvieron su efecto sobre las artes. Si el papa Inocencio III, por ejemplo, encontraba repugnante el cuerpo humano, los escritores del Renacimiento lo admiraban, y el humanista Agostino Nifo llegó a defender que «nada debería llamarse bello excepto el hombre». Aunque hablara de un «hombre» pensaba en una mujer: Juana de Aragón. Así pues, cabía pensar, que en una sociedad donde se expresaban estas ideas se pintarían cuadros de cuerpos humanos idealizados. La derivación de proporciones arquitectónicas a partir del cuerpo humano (nuevamente idealizado) también dependía de la supuesta dignidad humana. Pero mientras que el término «heroico» se utilizaba excesivamente en la literatura, lo dominante en el arte fue el denominado «gran estilo». Si queremos explicar los cambios en los gustos artísticos, debemos echar un vistazo a los grandes cambios habidos en las visiones del mundo.

Otra imagen del hombre, muy común en la literatura de la época, es la de animal racional, calculador y prudente. «Razón» (*ragione*) y «razonable» (*ragionevole*) son términos recurrentes que, casi siempre, se formulan en claro tono de aprobación. Son conceptos con una amplia variedad de significados, pero el núcleo es la idea de racionalidad. El verbo *ragionare* significaba «hablar», pero entonces se consideraba al habla un signo de la racionalidad que demostraba la superioridad del hombre sobre los animales. Otro de los significados de *ragione* es el de «cuentas»; los mercaderes llamaban a sus libros de cuentas *libri della ragione*. También significa «justicia»; el *Palazzo della Ragione* en Padua no era el «Palacio de la Razón» sino el tribunal de justicia. Justicia implicaba equidad, como nos recuerda la imagen clásica y renacentista de las balanzas. *Ragione* también significaba «proporción» o «relación». Una famosa definición temprana de la perspectiva, atribuida en vida de Brunelleschi a Manetti, la enuncia como aquella ciencia que estudia las diferencias de tamaño entre los objetos que están cerca y los que están lejos *con ragione*, expresión que podría ser traducida (y de hecho lo ha sido) como «racionalmente» o «proporcionadamente».

El hábito del cálculo era esencial en la vida urbana italiana. El conocimiento de los números estaba relativamente extendido, y se obtenía en «escuelas de ábaco» en Florencia y otros lugares. La fascinación por cálculos precisos se pone de manifiesto en algunos textos del siglo XIII, sobre todo en la crónica de fray Salimbene de Parma y en el tratado de Bonvesino della Riva, *Las grandes cosas de Milán*, donde se enumeran las fuentes, tiendas y altares de la ciudad, así como las toneladas de grano que consumían diariamente los habitantes de Milán[81]. Los ejemplos de esta mentalidad enumerativa son más abundantes en el siglo XIV, como prueban las estadísticas incluidas en la crónica de Florencia escrita por Giovanni Villani, y aún más en los siglos XV y XVI. En Florencia y Venecia, sobre todo, se desarrolló un gran interés por las estadísticas de las exportaciones e importaciones, población y precios. Los libros de contabilidad por partida doble estaban muy extendidos. El gran *catasto* de 1427, un censo (realizado casa por casa) de un cuarto de millón de toscanos que vivían en esos

momentos bajo el gobierno de Florencia, expresaba y al mismo tiempo promovía el desarrollo de esta mentalidad cuantitativa[82]. El tiempo se consideraba algo «precioso», que debía «gastarse» con sumo cuidado y no «desperdiciarse»; todos estos términos proceden del libro tercero del diálogo sobre la familia de Alberti. También Giovanni Rucellai aconsejaba a su familia que fuese «ahorrativa con el tiempo, porque es lo más valioso que tenemos»[83]. El tiempo podía ser objeto de una organización racional. Vittorino da Feltre, humanista y maestro de escuela, diseñó un horario para los estudiantes. El escultor Pomponio Gaurico se enorgullecía de haber planificado su vida, siendo muy joven, para no malgastarla permaneciendo ocioso.

Debido a este énfasis en la razón, la «frugalidad» (*masserizia*) y el «cálculo» fueron palabras de uso tan común como «prudente» (*prudente*), «cuidadosamente» (*pensatamente*) y «prever» (*antevedere*). Lo razonable se solapaba con lo útil y un gran número de escritores del período utilizan un enfoque utilitarista. En el diálogo de Valla, *Sobre el placer*, por ejemplo, uno de los oradores, el humanista Panormita, defiende la ética de la utilidad (*utilitas*). Toda acción, escribe este Jeremy Bentham del siglo XV, se basa en cálculos de dolor y placer. Es posible que el Panormita no represente el punto de vista de su autor, pero lo relevante es lo que podía pensar la gente de la época, no quién lo pensaba exactamente. En los textos de esos años se hace hincapié en lo útil una y otra vez. Pensemos por ejemplo en el libro sobre la familia de Alberti y hasta en *El Príncipe* de Maquiavelo con sus referencias a la «utilidad de los súbditos» (*utilità de'sudditi*) y a la necesidad de hacer un «buen uso» de la liberalidad, la compasión e incluso la crueldad. Filarete creó en su ciudad ideal de Sforzinda una utopía utilitarista que hubiera encantado a Bentham, en la que se suprimía la pena de muerte porque los criminales resultaban más útiles a la comunidad si se les condenaba a trabajar de por vida en unas condiciones lo suficientemente duras para que el castigo fuera una medida disuasoria[84].

El cálculo afectaba a las relaciones humanas. La idea del hombre como libro contable se refleja sobre todo en autores como Guicciardini, que aconsejaba a su familia:

> Procurad no hacer a nadie el tipo de favor que no cabe hacer sin incurrir en el desagrado de otros, pues los hombres heridos no olvidan las ofensas, de hecho tienden a exagerarlas. Por otro lado, la parte que resulta favorecida querrá olvidar el favor o pretenderá que ha sido menor de lo que fue. De ahí que, manteniéndose constante el resto, perderás mucho más de lo que puedas ganar[85].

Los italianos (nos referimos a los varones adultos de clase alta) admitían sentirse preocupados por lograr un excelente control de sí mismos y manipular a los demás (algo bastante inusual en otras regiones de la Europa de la época, digan lo que quieran de la «era del capitalismo»). En el diálogo de Alberti sobre la familia, el humanista Lionardo sugiere que «es bueno mandar sobre el alma y controlar sus pasiones», mientras que Guicciardini afirma que se experimenta un placer mayor controlando los propios deseos (*tenersi le voglie onesti*) que satisfaciéndolos. Si lo civilizado es el autocontrol, como afirma el sociólogo Norbert Elias en su famosa obra *El proceso civilizatorio*, los italianos del Renacimiento hacían bien al

pretender ser el pueblo más civilizado de Europa, incluso sin tener en cuenta su arte y su literatura[86].

Hacia una visión mecanicista del mundo

Hemos llegado a un punto en el que debemos dejar este catálogo incompleto de las creencias de los italianos del Renacimiento para intentar ver sus puntos de vista desde una perspectiva de conjunto. Como bien señalara Aby Warburg en su debate en torno al testamento del mercader florentino Francesco Sassetti, una de las características más sorprendentes de esta visión del mundo es la coexistencia de muchas actitudes tradicionales que, en principio, parecen totalmente incompatibles[87].

En términos generales, los italianos del Renacimiento, incluidas las élites que protagonizan este libro, vivían en un universo mental que era, como el de sus antecesores medievales, más orgánico que mecánico, más moralizante que neutral y cuyos elementos estaban organizados en términos de correspondencias más que de causas.

La idea de que el mundo es «un animal» fue bastante común durante el período. Leonardo la desarrolló de una forma tradicional cuando escribió: «Podemos decir que la Tierra tiene un alma vegetativa, que su carne es la tierra y sus huesos la estructura de las rocas [...] su sangre son los charcos de agua [...] su respiración y su pulso son el flujo y reflujo del mar»[88]. El funcionamiento del universo también estaba personificado. La frase de Dante sobre «el amor que mueve el sol y al resto de las estrellas» aún se entendía de forma literal. El magnetismo se describía en términos similares. En los *Diálogos de Amor* (1535) del médico judío León Hebreo, una obra que seguía la tradición neoplatónica de Ficino, uno de los oradores explica que «el hierro ama tanto al imán que, a pesar de su espesor y pesadez, se mueve en su busca»[89]. Los debates sobre el «cuerpo político» (*supra*, p. 189) encajan perfectamente en este cuadro general. «Cada república es como un cuerpo natural», decía el teórico florentino Donato Giannotti. Quienes escribían sobre arquitectura utilizaban analogías similares entre edificios y seres animados, que en la actualidad se malinterpretan como metáforas. Según Alberti, un edificio es «como un animal», y Filarete opinaba que «un edificio [...] ha de sustentarse y cuidarse porque si no enferma y muere como una persona». Miguel Ángel fue más lejos al decir que quien «no es un buen maestro de la figura y la anatomía no puede entender nada de arquitectura», porque las diferentes partes de un edificio «derivan de los miembros humanos»[90]. Ni Frank Lloyd Wright, en pleno siglo XX, supo ponerse a la altura de esta teoría orgánica de la arquitectura.

El universo era un universo «moral», en el sentido de que sus características no se estudiaban de forma valorativamente neutra, como hacen los científicos modernos. Por ejemplo, se consideraba mejor el calor que el frío, porque el calor es «activo y productivo»; era preferible ser inmutable (como los cielos) que mutable (como la tierra); mejor estar en

reposo que en movimiento; preferible ser un árbol que una piedra. Otra forma de aproximarse a estos temas es diciendo que el universo estaba jerárquicamente organizado y que la estructura social debía reproducir estas jerarquías (quedando así justificado o «legitimado»). Filarete comparaba los tres órdenes sociales (nobles, ciudadanos y campesinos) con los tres tipos de piedra conocidas (preciosas, semipreciosas y comunes). Apenas puede sorprender que en este universo jerárquico la literatura y la pintura estuvieran igualmente graduadas: la épica y las «historias» compartían la cima, y las comedias y paisajes estaban al final de la lista. Sin embargo, en ocasiones había más que jerarquía en juego. «Prodigios» o «monstruos», en otras palabras fenómenos extraordinarios, desde el nacimiento de niños deformes hasta la aparición de cometas celestes, se consideraban portentos y signos que anunciaban la proximidad de desastres[91].

Lo que unía entre sí a las diferentes partes del universo no eran tanto elementos causales, como en la visión actual del mundo, sino simbólicos, de acuerdo con lo que se denominaba «correspondencias». La más famosa de estas correspondencias era la que existía entre el «macrocosmos», el universo en general, y el «microcosmos», el pequeño mundo del hombre. La medicina astrológica dependía de estas correspondencias, por ejemplo entre el ojo derecho y el sol, o el ojo izquierdo y la luna, etcétera. La numerología también desempeñaba un papel importante en este campo. El hecho de que hubiese siete planetas, siete metales y siete días de la semana demostraba supuestamente que existían correspondencias entre ellos. Este complicado sistema de correspondencias tenía muchas ventajas para artistas y escritores, pues implicaba que las imágenes y símbolos no eran «meras» imágenes y símbolos, sino expresiones del lenguaje del universo y de Dios, su creador.

También podían darse correspondencias entre los acontecimientos históricos y los individuos, puesto que se creía en un proceso histórico circular, que no «progresaba» ininterrumpidamente en una única dirección. Savonarola consideraba a Carlos VIII de Francia un «Segundo Carlomagno» y un «Nuevo Ciro»; más que un equivalente, casi una reencarnación del gran gobernante de Persia[92]. El emperador Carlos V también fue aclamado como un «Segundo Carlomagno». Los poetas florentinos que escribieron sobre el retorno de la Edad de Oro bajo el gobierno de los Medici posiblemente hacían algo más que formular lisonjas decorativas o frases lisonjeras de ornato. La misma idea de «renacimiento» se basa en la hipótesis de que la historia es cíclica y se formula en un lenguaje orgánico al referirse al «nacimiento».

Esto, que cabría calificar de «mentalidad orgánica», había calado tanto que no se puso en duda hasta el siglo XVII, cuando la cuestionaron figuras como Descartes, Galileo, Newton y otros «filósofos naturales». El modelo orgánico del cosmos siguió siendo el dominante durante los siglos XV y XVI. Sin embargo, unos cuantos individuos hicieron uso, al menos en alguna ocasión, de un modelo alternativo, el mecánico, lo que no resulta nada sorprendente en una cultura que produjo ingenieros como Mariano Taccola, Francesco di Giorgio Martini y, desde luego, Leonardo[93]. Giovanni Fontana, quien escribió sobre relojes de agua, entre otros temas,

se refirió al universo en una ocasión como «este noble reloj», una imagen que llegó a ser común en los siglos XVII y XVIII.

Leonardo da Vinci, cuya comparación entre microcosmos y macrocosmos ya hemos citado, solía recurrir al modelo mecánico, describiendo los tendones del cuerpo humano como «instrumentos mecánicos» y el corazón como ese «maravilloso instrumento». También escribió cosas como que «el pájaro es un instrumento que funciona según una ley matemática», un principio que explicaría sus intentos de construir máquinas voladoras[94]. Maquiavelo y Guicciardini definían la política en términos de equilibrio de poderes. En el capítulo 20 de *El Príncipe*, Maquiavelo se refiere a una época en la que Italia estaba «de alguna manera equilibrada» (*in un certo modo bilanciata*), mientras que Guicciardini hacía una referencia similar al comienzo de su *Historia de Italia*, observando que a la muerte de Lorenzo de Medici «los asuntos italianos se mantenían en una suerte de equilibrio» (*le cose d'ltalia in modo bilanciate si mantenessino*). La difundida preocupación por la medida exacta del tiempo y el espacio, de la que hablábamos al comienzo de este capítulo, encaja mejor con el modelo mecánico que con el orgánico. En realidad, la mecanización de la visión del mundo fue obra del siglo XVII, pero en Italia, al menos, el proceso había comenzado con anterioridad[95].

Parece que, llegados a este punto, deberíamos hablar de la pluralidad de visiones del mundo que había en la Italia renacentista, puesto que bien pudieron haber servido de estímulo para la innovación intelectual. Esta coexistencia de visiones contradictorias plantea inmediatamente la cuestión de su relación con los diferentes grupos sociales. Hay quien ha calificado a la visión mecánica del mundo de «burguesa»[96]. ¿Realmente cabe asociarla a la burguesía? Será más fácil responder a esta pregunta tras analizar, tanto lo que era la burguesía como la configuración general de la estructura social de la Italia del Renacimiento. Esta es la tarea que acometemos en el próximo capítulo.

---

1. Entre los ejemplos famosos que evitan el reduccionismo cfr. Borkenau, *Übergang*, y Mannheim, *Essays*.

2. Burke, «Strenghts and weaknesses»; Gilbert, «Florentine political assumptions» se acerca mucho al estilo francés.

3. Williams, *Long Revolution*, pp. 64 a 88. Los modelos originales de este capítulo fueron Tillyard, *Elizabethan World Picture*, y Lewis, *Discarded Image*, modificado para permitir un análisis al estilo de los realizados por historiadores de las mentalidades e ideologías. Cfr. O'Kelly, *Renaissance Image of Man*.

4. Uno de los pioneros en el estudio de lo que denominó «palabras de moda» (*Modewörter*) fue Weise («Maniera und Pellegrino» y *L'ideale eroico del Rinascimento*). Cfr. Williams, *Keywords*.

5. Febvre, *Problem of Unbelief*; Evans-Pritchard, *Nuer*, cap. 3. Ambos estudios eran independientes, pero los dos hombres tienen una deuda considerable con las ideas de Emile Durkheim.

6. Cipolla, *Clocks and Culture*; Wendorff, *Zeit und Kultur*, pp. 151 y ss.; Landes, *Revolution in Time*, pp. 53 y ss.

7. Sobre Piero y la medida de los barriles, Baxandall, *Painting and Experience*, pp. 86 y ss. Sobre el espacio-tiempo en la pintura narrativa, cfr. Francastel, «Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps».

8. Seznec, *Survival of the Pagan Gods*.

9. Walker, *Spiritual and Demonic Magic*, p. 17.

10. Warburg, *Renewal of Pagan Antiquity*, pp. 563-592.

11. Goldthwaite, *Building of Renaissance Florence*, pp. 84-85.

12. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, vol. 2, p. 456, Klein y Zerner, *Italian Art*, p. 41.

13. Saxl, *Fede astrologica*.

14. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni*, p. 264.

15. Garin, *Astrology in the Renaissance*.

16. Strozzi, *Lettere di una gentildonna fiorentina*; Maquiavelo, carta del 11 de abril de 1527.

17. Huizinga, *Autumn of the Middle Ages*, cap. 14.

18. Schutte, «Printing, piety and the people in Italy», pp. 18-19.

19. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni*, p. 267.

20. Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri*, p. 375.

21. Lovejoy, *Great Chain of Being*.

22. Sobre los demonios, Walker, *Spiritual and Demonic Magic*, pp. 45 y ss., y Clark, *Thinking with Demons*.

23. Doren, *Fortuna*; González García, *Diosa Fortuna*.

24. Gilbert, «Bernardo Rucellai».

25. Guicciardini, *Maxims and Reflections*, n.º 20. Pitkin, *Fortune is a Woman*, ha dedicado toda una monografía a la frase de Maquiavelo.

26. Burckhardt, *Civilization of the Renaissance in Italy*, p. 334.

27. Biringuccio, *Pirotechnia*, pp. 35 y ss. Cfr. Thorndike, *History of Magic*, vol. 4.

28. Fagioli Dell'Arco, *Parmigianino*.

29. Cassirer *et al.*, *Renaissance Philosophy*, pp. 246 y ss.

30. Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, cap. 1, desarrolla este argumento para el caso de Inglaterra. Sobre el uso mágico de las imágenes véase *supra*, p. 132.

31. Burke, «Gianfrancesco Pico».

32. Existe una cómoda recopilación de tratados de brujería italianos del siglo XV en Hansen, *Quellen*, pp. 17 y ss. Bonomo, *Caccia alle streghe* que, aunque algo anticuado en algunos aspectos, sigue siendo un estudio útil sobre la caza de brujas en Italia.

33. Es lo que dijo una mujer en un juicio celebrado en Módena en 1499, citado en Ginzburg, *Night Battles*, cap. 3. El latín es, evidentemente, utilizado por los jueces, no por quien habla.

34. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore*, p. 116.

35. Ginzburg, «Stregoneria e pietà popolare».

36. Hansen, *Quellen*, pp. 310 y ss.

37. Cardano, *De rerum varietate*, p. 567.

38. Pomponazzi, *De incantationibus*.

39. Pocock, *Machiavellian Moment*, y Skinner, *Foundations*, vol. 1.

40. Castiglione, *Cortegiano*, libro 4, cap. 19. Cfr. Archambault, «Analogy of the body».

41. Alberti, *I libri della familia*, libro 3, p. 221.

42. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni*, p. 224. Cfr. Hexter, *Vision of Politics*, cap. 3; Rubinstein, «Notes on the word *stato*»; Skinner, «Vocabulary of Renaissance republicanism».

43. Guicciardini, *Storia d'Italia*, libro 1, pp. 122-131.

44. Garin, «Citè ideale»; Bauer, *Kunst und Utopie*.

45. Lo que se deduce claramente del estudio de Albertini, *Das florentinisch Staatsbewusstsein*, una gran obra poco estudiada.

46. Duby, *Three Orders*; Niccoli, *Sacerdoti*.

47. Las dificultades en la interpretación del término *popolo minuto* y sus sinónimos en Cohn, *Laboring Classes*, p. 69 n.

48. Gilbert, *Machiavelli and Guicciardini*, pp. 19 y ss.; cfr. Cohn, *Laboring Classes*, cap. 3.

49. Burke, *Renaissance Sense of the Past* y «Sense of anachronism».

50. Gaeta, *Lorenzo Valla*; Kelly, *Foundations*, cap. 1.

51. Weiss, *Renaissance Discovery*.

52. Mitchell, «Archeology and romance»; Brown, *Venice and Antiquity*.

53. Saxl, *Lectures*, pp. 150-160; Greenstein, *Mantegna and Painting*, pp. 59-85.

54. Panofsky, *Meaning and the Visual Arts*, pp. 169-225.

55. Kurz, *Fakes*; Grafton, *Forgers and Critics*.

56. Guicciardini, *Maxims and Reflections*, n.º 110.

57. Gilbert, «Florentine political assumptions».

58. Park, *Doctors and Medicine*; Siraisi, *Clock and the Mirror*.

59. Klibansky, *Saturn and Melancholy*.

60. Burckhardt, *Civilization of the Renaissance in Italy*, p. 81.

61. Nelson, «Individualism as a criterion».

62. Merece la pena repetir el alemán suizo de Burckhardt, pocas veces registrado. «Ach, wisse Si, mit dem Individualismus, i glaub ganz nimmi dra, aber i sag nit; si han gar a Fraid». (Walser, *Gesammelte Studien*, xxxvii).

63. Weissman, «Reconstructing Renaissance sociology»; Burke, «Anthropology of the Renaissance».

64. La conferencia pronunciada por Mauss en 1938 se ha reeditado con valiosos comentarios en Carrithers *et al.*, *Category of the Person*, caps. 1-2.

65. Geertz, *Local Knowledge*, pp. 59-70.

66. Nelson, «Individualism as a criterion» distinguía cinco elementos. Cfr. Batkin, *L'idea di individualità*; Burke, «The Renaissance individualism and the portrait».

67. Burckhardt, *Civilization of the Renaissance in Italy*, cap. 2; Huizinga, *Autumn of the Middle Ages*, cap. 4.

68. Gilbert, «On Machiavelli's idea of *virtù*».

69. Rotunda, *Motif-Index*.

70. Bruni, *Epistolae populi florentini*, vol. 1, p. 137; Alberti, *I libri della famiglia*, p. 139.

71. Pío II, *De curialum miseriis*, p. 32.

72. Leonardo da Vinci, *Literary Works*, p. 307.

73. Goffen, *Renaissance Rivals*.

74. Bec, *Marchands écrivains*; Brucker, *Two Memoirs*; Guglielminetti, *Memoria e escritura*; Anselmi *et al.*, *Memoria dei mercatores*. Cfr. Ciapelli y Rubin, *Art, Memory and Family*.

75. Rucellai, *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*.

76. Singleton, *Canti carnascialeschi*, pp. 357 y ss.

77. McLean, *Art of the Network*, p. 228.

78. Cassirer *et al.*, *Renaissance Philosophy*, p. 225.

79. Trinkaus, *In our Image*; Craven, *Giovanni Pico della Mirandola*.

80. Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento*, pp. 79-119.

81. Baxandall, *Painting and Experience*, pp. 86-108; Murray, *Reason and Society*, pp. 182 y ss.

82. Harlihy y Kalpisch-Zuber, *Toscans et leur familles*.

83. Rucellai, *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, p. 8.

84. Filarete, *Treatise on Architecture*, libro 20, pp. 282 y ss.

85. Guicciardini, *Maxims and Reflections*, n.º 25.

86. Elias, *Civilizing Process*, un libro que no hace suficiente hincapié en el papel desempeñado por los italianos en el proceso de cambio que describe y analiza tan magistralmente. Cfr. Burke, «Civilization, sex and violence».

87. Warburg, *Renewal of Pagan Antiquity*, pp. 247-249.

88. Leonardo da Vinci, *Literary Works*, n.º 1000.

89. Ebreo, *Dialoghi d'amore*, segundo diálogo, punto 1.

90. Filarete, *Treatise on Architecture*, libro 1, pp. 8 y ss.; Miguel Ángel, citado en Ackerman, *Architecture of Michelangelo*, p. 37.

91. El debate sobre «la prosa en el mundo», en Foucault, *Order of Things*, cap. 2, que ya es un clásico. Un análisis en mayor profundidad, en Céard, *Nature et les prodiges*.

92. Weinstein, *Savonarola and Florence*, pp. 145, 166-167; Burke, «History as allegory».

93. Gille, *Engineers of the Renaissance*.

94. Sobre la coexistencia del modelo orgánico y el mecánico en Leonardo, Dijksterhuis, *Mechanization of the World Picture*; pp. 253-264.

95. Delumeau, «Réinterprétation de la Renaissance», hace hincapié en el incremento progresivo de la capacidad de abstracción.

96. Borkenau, *Übergang*.

9

El entramado social

En este capítulo partimos del arte y la literatura del Renacimiento, para analizar el medio en el que surgieron y las visiones del mundo que expresaban. Está especialmente dedicado a las organizaciones, tanto formales como informales, y a su relación con la cultura renacentista. En primer lugar trata de una institución que existía para propagar una idea del mundo muy determinada: la Iglesia. A continuación examinamos las instituciones políticas, la estructura social y, finalmente, lo que podríamos denominar la base de la sociedad: la economía.

La organización religiosa

Si los cristianos actuales pudiesen visitar la Italia del Renacimiento probablemente les sorprendería (e incluso puede que quedaran estupefactos) lo que encontraran en las iglesias; hasta un católico italiano podría mostrar algún signo de sorpresa[1]. El cardenal veneciano Gasparo Contarini describía a los hombres que pululaban por las iglesias: «... hablando sobre el comercio, las guerras e incluso, en numerosas ocasiones, de amor». Pasear por las iglesias, especialmente durante la celebración de la misa, se prohibió en numerosas ocasiones (por ejemplo, en 1463 en Módena y en 1530 en Milán), con la frecuencia suficiente como para que podamos concluir que era algo frecuente. En las iglesias había mendigos, caballos, apostadores, maestros de escuela dando sus clases y reuniones políticas. Los parroquianos comían, bebían y bailaban en las iglesias en las fiestas importantes, como la del santo patrón.

Las iglesias se usaban para almacenar trigo o madera. Tras una visita a la diócesis de Mantua, realizada en 1533, se informa de una iglesia en la que «el capellán tenía una cocina, camas y otras cosas nada apropiadas para un lugar sagrado; sin embargo [...] podemos excusarle porque su vivienda es muy pequeña»[2]. Los objetos de valor podían guardarse en la sacristía; después de todo, había muy pocos lugares seguros.

La afirmación del historiador holandés, Johan Huizinga, de que en la Edad Media la gente «trataba lo sagrado con una familiaridad no exenta de respeto» también se aplica al Renacimiento, con la salvedad de que, en este caso, la familiaridad no tenía por qué incluir el respeto[3]. La línea que separaba lo sagrado de lo profano no estaba situada en el mismo lugar ni era tan clara como lo sería a finales del siglo XVI tras el Concilio de Trento. En una fecha tan tardía como 1580 Montaigne, que visitaba Verona, se sorprendió al ver a diversas personas de pie y hablando durante la misa, con los sombreros puestos y de espaldas al altar[4].

Tampoco existía una distinción muy clara entre clero y laicos. El censo romano de 1526 habla de un fraile que trabajaba como albañil (*il frate muratore*). El clero careció de una educación especial hasta que el Concilio de Trento reguló la creación de seminarios. «¿Cuántos», preguntaba un participante en el Concilio de Letrán de 1514, «llevan ropas prohibidas por los cánones sagrados, mantienen concubinas, son simoníacos y ambiciosos? ¿Cuántos llevan armas como si fuesen soldados? ¿Cuántos van al altar acompañados de sus propios hijos? ¿Cuántos cazan y disparan con ballestas y armas?»[5]. No parece que podamos responder a estas preguntas retóricas, ni decir cuántos clérigos había, una cuestión complicada por la existencia de casos marginales, hombres que pertenecían a órdenes menores, entre los que se contaban personajes famosos como Poliziano y Ariosto. Lo más que podemos hacer con las pruebas que conservamos es establecer un número aproximado para determinadas ciudades y años concretos. En la Florencia de 1427, por ejemplo, una ciudad de unos treinta y ocho mil habitantes, había unos trescientos sacerdotes seculares, pero más de mil cien monjes, frailes y monjas[6]. En el año 1550 la población se había incrementado hasta aproximadamente los sesenta mil habitantes, pero la proporción de clérigos había crecido aún más rápidamente hasta los cinco mil, es decir, casi un 9 por ciento. En la Venecia de 1581, una ciudad de unos ciento treinta y cinco mil habitantes, había cerca de seiscientos sacerdotes, que sumados a los frailes y las monjas suponían un total de más de cuatro mil clérigos[7].

El clero estaba muy lejos de formar un cuerpo homogéneo, tanto cultural como socialmente. De ahí que debamos distinguir al menos tres grupos: los obispos, el clero secular y los miembros de las órdenes religiosas.

Los obispos, cerca de trescientos en Italia, por lo general procedían de la nobleza. Algunas sedes eran prácticamente hereditarias, pues determinadas familias perpetuaban auténticas dinastías recurriendo a la práctica de la abdicación de los tíos en favor de sus sobrinos. La otra vía para alcanzar un arzobispado era el sistema clientelar. Un joven doctor en derecho canónico entraba a servir en la casa de un cardenal, como secretario o desempeñando algún otro cargo, para acabar obteniendo un arzobispado gracias a su influencia. En Italia, como en el resto de Europa, los obispos conocían bien su derecho; mejor, incluso, que su teología[8].

Los párrocos también dependían del patronazgo, puesto que el derecho a otorgar prebendas solía pertenecer a una familia determinada. Algunos rectores o propietarios de estas prebendas no atendían sus obligaciones directamente, sino que contrataban a un diputado o «vicario» para que cumpliese por ellos, a menudo a cambio de un pequeño porcentaje del sueldo. A comienzos del siglo XVI, algunas capellanías de la diócesis de Milán tenían unos ingresos de solo cuarenta liras al año, menos de lo que ganaba un obrero no especializado. Algunos sacerdotes se convertían en tratantes de caballos o de ganado para conseguir dinero. Ya fuesen rectores o vicarios, los párrocos tenían poca preparación. Generalmente aprendían lo que debían hacer por medio del llamado «aprendizaje», en otras palabras, ayudando y observando. Las historias sobre su ignorancia eran muy comunes, aunque se exageraran para impresionar, pero las visitaciones diocesanas solían descubrir a sacerdotes que carecían de

breviarios o a los que describían en términos tan lacónicos pero lacerantes como «no sabe nada» o «es analfabeto»[9].

Por último estaban las órdenes religiosas. Entre los monjes destacaban sobre todo los benedictinos, orden a la que pertenecía el poeta Teofilo Folengo, y la orden particularmente estricta de Camaldoli, uno de cuyos miembros fue el humanista del siglo XV Ambrogio Traversari, amigo de Niccolò de Niccoli y Cosimo de Medici y traductor de algunos de los padres griegos de la Iglesia[10]. Había cinco órdenes mendicantes: la florentina de los servitas, devotos de la Virgen María; los agustinos, entre los que se encontraba Luigi Marsigli, amigo de Niccoli y del humanista Coluccio Salutati; los carmelitas como fray Lippo Lippi y el poeta latino Giovanni Battista Spagnolo, más conocido como «el Mantuano», devotos de Nuestra Señora del Monte Carmelo; los dominicos, que contaban con el pintor fray Angelico y el predicador fray Girolamo Savonarola, y los franciscanos, que tenían varios predicadores importantes, entre ellos san Bernardino de Siena. Aunque no contaban con artistas de gran talla, ejercieron mucha influencia sobre las artes a partir del siglo XIII[11].

Fueron los frailes los que hicieron que los sermones adquirieran relevancia en la vida religiosa italiana, al menos en las ciudades, en un momento en el que muchos de los sacerdotes parecen haber sido «perros mudos que no ladrarán», como llamaban los reformadores a sus homólogos ingleses. San Bernardino llegó a decir a su congregación, que si tuviesen que escoger entre una misa y un sermón, deberían elegir este último. Sus entusiastas oyentes copiaban los sermones en taquigrafía y a veces se posponían los juicios para que todos pudieran ir a escucharlos[12]. Había predicadores que tenían muy poco que aprender de los actores. De uno se dijo que había leído a su congregación una carta de Cristo mientras que otro, fra Roberto da Lecce, se subió al púlpito para predicar una cruzada llevando puesta una armadura completa. Si los sermones reciben escasa atención en este estudio, no es porque no fuesen importantes en la vida cultural del período, sino porque pertenecen al mundo de la tradición medieval tardía más que al de la innovación renacentista, y porque los sermones que han llegado hasta nosotros son versiones abreviadas e incompletas, en ningún caso base suficiente para que podamos recomponer su verdadera puesta en escena[13].

Las fiestas religiosas son otro tipo de representaciones difíciles de reconstruir, pero que significaban mucho para los italianos de los siglos XV y XVI. La fiesta del Corpus Christi, por ejemplo, fue cobrando importancia a lo largo del siglo XV. Se celebró con especial magnificencia en Viterbo, en el año 1462, por el papa Pío II y sus cardenales. El mismo Pío II apuntaba en sus memorias: en cuanto a la decoración, incluía una fuente de la que manaban agua y vino, y a «un joven que representaba al Salvador, sudando sangre y llenando una copa con el fluido curativo que manaba de la herida de su costado»[14]. Un famoso cuadro de Gentile Bellini representa la procesión del Corpus Christi en Venecia cruzando la plaza de San Marcos. En el siglo XVI, los *tableaux vivants* llegaron a adquirir una gran importancia en las procesiones venecianas del Corpus Christi[15]. Los autos sacramentales fueron otro elemento importante en estas fiestas: representaciones dentro de la representación. El Corpus Christi era

una gran ocasión para las obras de teatro; otra, al menos en Florencia, era la fiesta de la Epifanía, cuando las obras mostraban a los tres hombres sabios o reyes Melchor, Gaspar y Baltasar, llevando regalos al Niño Jesús. En Roma se representaba cada año un drama de la Pasión en del Coliseo. Como señalara un visitante alemán del siglo XV, «los que lo representan son personas vivas, incluso en la parte de los azotes, la crucifixión y el suicidio de Judas en la horca. Todos son hijos de ricos, y de ahí que las cosas se hagan ordenadamente y con pompa»[16].

Entre las fiestas más importantes estaban las que se celebraban con ocasión del día de los santos patronos de las ciudades: san Ambrosio en Milán, san Marcos en Venecia, san Juan Bautista en Florencia y así sucesivamente[17]. Tales fiestas eran acontecimientos de los que dependía el prestigio de la ciudad y en los que se reafirmaban solemnemente los valores comunitarios. En Florencia, por ejemplo, la fiesta de San Juan se celebraba con carreras, torneos y corridas de toros. Las ciudades que dependían de Florencia enviaban delegaciones a la capital, había un banquete organizado por la Signoria (el ayuntamiento), y las usuales carrozas, carreras, cabalgatas, cacerías, malabaristas y gigantes (representados por hombres sobre zancos)[18].

Las hermandades religiosas (*compagnie*, *scuole*) fueron un elemento central en la organización de estas representaciones y fiestas. Estas asociaciones voluntarias de laicos se extendieron durante los siglos XIV y XV, un momento en el que solo en la Italia central y del norte había unas cuatrocientas veinte. Su papel principal puede describirse como la imitación de Cristo; de ahí su frecuente práctica de la flagelación, sus banquetes (un ritual de solidaridad inspirado en la Última Cena), el acto de lavarle los pies a los pobres en determinadas ocasiones y su continua preocupación por las siete obras de misericordia: visitar al enfermo, dar de comer al hambriento, dar de beber al sediento, vestir al desnudo, consolar a los presos, enterrar a los muertos y dar posada al peregrino. Algunas de estas hermandades se especializaban en una función concreta. La de San Martín (*Buonomini di San Martino*) fue fundada en Florencia el año 1442 con el objetivo de ayudar a los pobres, especialmente a los pobres decorosos, y recibía el nombre del santo que había compartido su capa con un mendigo. Otros se dedicaban a confortar a los criminales condenados, como la hermandad romana de San Juan Decapitado (*San Giovanni Decollato*), a la que pertenecía Miguel Ángel[19].

Ya hemos visto la importancia de las hermandades como patronas de las artes (*supra*, p. 98). Desempeñaban un papel muy importante en las festividades religiosas, participando en las procesiones y actuando en desfiles y representaciones teatrales. Por ejemplo, la Hermandad de los Magos organizaba el desfile de los tres reyes en Florencia[20]; la Hermandad de San Juan, también en Florencia, representó la obra *Los santos Juan y Pablo*, escrita por Lorenzo de Medici y la Hermandad del Gonfalón, en Roma, se encargaba normalmente de la representación de la Pasión del Viernes Santo en el Coliseo (el pintor Antoniazzo Romano era uno de sus miembros y el responsable de pintar los decorados). Las hermandades solían cantar

himnos en honor de la Virgen y los santos, tanto en sus procesiones como en las iglesias, y a veces estos himnos (*laude*) eran ejemplos notables de una poesía religiosa a la que se ponía música compuesta por compositores tan famosos como Guillaume Dufay[21]. Las hermandades también asistían a sermones especiales, a veces predicados por laicos. Resulta curioso pensar en Maquiavelo subido en un púlpito, pero aún podemos leer la «Exhortación a la penitencia», un sermón que pronunció ante los miembros de la Hermandad de la Piedad de Florencia. Se ha dicho que la Academia Platónica de Florencia debe tanto a estas hermandades como a la Academia de Platón original[22].

La organización política

Uno de los rasgos distintivos de la organización política en la Italia del Renacimiento fue la importancia de las ciudades-estado, y en particular de las repúblicas. En torno al año 1200 «había unas doscientas o trescientas unidades a las que cabe considerar ciudades-estado»[23]. En el siglo XV, la mayoría habían perdido su independencia, pero no las ciudades renacentistas *par excellence*, Florencia y Venecia. Sus constituciones nos permiten hacer un estudio comparado.

Si hay un Estado que aparentemente encaje a la perfección en el análisis funcional que presidió la sociología y la antropología de la primera mitad del siglo XX, probablemente sea Venecia. La constitución veneciana fue elogiada por su estabilidad y equilibrio, gracias a la mezcla de elementos de las tres formas fundamentales de gobierno, con el dogo representando a la monarquía, el Senado, a la aristocracia, y el Gran Consejo, a la democracia. En la práctica, el elemento monárquico era el más débil. A pesar de todos los honores que se concedían al dogo, cuya imagen aparecía en las monedas, su poder real era escaso. Los venecianos ya habían creado la distinción, mejor conocida desde la famosa descripción que hiciera Walter Bagehot en el siglo XIX de la constitución británica, entre la parte «honoraria» y la «eficiente» del sistema político. El Gran Consejo de nobles, por el contrario, participaba en la toma de decisiones pero no era exactamente democrático. En cuanto a los conflictos, no es que no existieran, sino que se ocultaban tras la ficción de un consenso.

Como la idea de la constitución mixta, la estabilidad o «armonía» veneciana no era un término descriptivo neutro. Formaba parte de una ideología, la del «mito de Venecia», como lo denominan los historiadores actuales. En otras palabras, estamos ante una visión idealizada de Venecia sostenida por miembros de la clase dirigente como el cardenal Gasparo Contarini, cuya obra *La República y Gobierno de Venecia* (1543) contribuyó en gran medida a su propagación[24]. En términos relativos, sin embargo, la idea de la estabilidad veneciana no era del todo incierta. El sistema político no cambió excesivamente durante este período. Si bien es cierto que gobernaban Venecia unos pocos, también es verdad que estos eran inusualmente numerosos. Todos los patricios adultos eran miembros del Gran Consejo (*Maggior*

Consiglio), más de dos mil quinientos a comienzos del siglo XVI[25]. De ahí el tamaño del Salón del Gran Consejo y la necesidad de grandes pinturas para cubrirlo.

A diferencia de Venecia, el sistema político de Florencia era inestable y Dante lo comparaba en la *Divina Comedia* (escrita durante el tiempo libre que le diera el exilio) con una mujer enferma que se retuerce en la cama, sin sentirse cómoda en ninguna posición (*Vedrai te simigliante a aquella inferma* / *che non puó trovar pose in su le piume* / *ma con dar volta suo dolore scherma*)[26]. Como señalara un observador veneciano del siglo XVI, «nunca están contentos con su constitución, nunca están tranquilos, y parece que esta ciudad siempre desea un cambio de constitución, por lo que ninguna forma concreta de gobierno ha durado más de quince años». Con cierto aire de suficiencia, el autor añadía que era el castigo enviado por Dios a los florentinos a causa de sus muchos pecados[27]. Sin embargo, parece que tiene mucho más que ver con el hecho de que los florentinos empezaban a disfrutar de derechos políticos al cumplir los catorce años, mientras que a los venecianos no se les consideraba políticamente adultos hasta los veinticinco y se hacían viejos antes de que sus ideas fuesen tomadas en serio. La media de edad de un dogo veneciano en el momento de su elección era de setenta y dos años[28].

Fuera cual fuese la razón, el cambio era la norma en Florencia. En 1434, Cosimo de Medici volvió del exilio y asumió el poder. En 1458 se creó el Consejo de los Doscientos. En 1480 fue sustituido por el Consejo de los Setenta. En 1494 se expulsó a los Medici y se creó un Gran Consejo al estilo veneciano. En 1502 instauraron una suerte de dogo, el «*gonfaloniere* vitalicio». En 1512 volvieron los Medici de la mano de un ejército extranjero. En 1527 fueron expulsados de nuevo y en 1530 regresaron otra vez. Es posible que exista algún nexo, aunque sea difícil de especificar, entre la cultura política y artística de los florentinos, y que la tendencia a la innovación en ambas esferas esté asimismo interrelacionada. En cambio, los venecianos, menos inestables, tardaron más en dar la bienvenida al Renacimiento.

Aparte de esta tendencia al cambio estructural, Florencia se diferenciaba de Venecia en que los cargos rotaban con mayor rapidez; el presidente de los magistrados, o *signoria*, solo permanecía en el cargo durante dos meses. La minoría que en Florencia se dedicaba a la política era mucho más numerosa que la veneciana y comprendía a unos seis mil ciudadanos (artesanos y tenderos al igual que patricios), elegibles únicamente para las principales magistraturas[29].

Los otros tres poderes importantes en la Italia de la época eran efectivamente monarquías, dos hereditarias (Milán y Nápoles) y la otra electiva (los estados papales). Aquí, al igual que en otros pequeños estados, como Ferrara, Mantua y Urbino, la institución clave era la corte. Muchas de las obras de arte y literatura más importantes del Renacimiento, desde la *Camera degli Sposi* de Mantegna al *Orlando furioso* de Ariosto, se crearon en este medio, por lo que es importante entender qué clase de lugar era. La aparición de diversos estudios sobre el tema, en la estela de la obra sociológica (o antropológica) de Norbert Elias sobre la sociedad cortesana nos ha facilitado mucho la tarea[30].

Las cortes agrupaban a cientos de personas; en 1527 la corte papal, por ejemplo, reunía a más de setecientas. Desde este punto de vista, no podemos considerar una corte al pequeño círculo que rodeaba a Lorenzo de Medici, primer ciudadano de una república[31]. Esta población cortesana era extremadamente heterogénea, desde los grandes nobles que desempeñaban oficios como el de sumiller, chambelán, mayordomo o caballerizo, pasando por cortesanos menores, como los gentileshombres de la cámara, secretarios y pajes, hasta llegar a los criados: trompeteros, halconeros, cocineros, barberos y mozos de cuadra. También había enanos y bufones, difíciles de situar en esta jerarquía, encargados generalmente de entretener al príncipe. La posición de poetas y músicos no parece haber sido muy diferente.

Un elemento clave de la corte era que esta cumplía dos funciones cada vez más divergentes: la privada y la pública, era la casa del príncipe y la administración del Estado. El príncipe generalmente comía con sus cortesanos. Cuando viajaba, la mayor parte de la corte se desplazaba con él, a pesar de los graves problemas logísticos de transporte, alimentación y alojamiento que planteaba un grupo equivalente a la población de una ciudad pequeña. Cuando el duque Ludovico Sforza decidía trasladarse desde Milán a Vigevano, su residencia campestre favorita, o a sus otros castillos y cotos de caza, se precisaban quinientos caballos y mulas para transportar a la corte y sus pertenencias[32]. Alfonso de Aragón, rey de Nápoles, también viajaba mucho, pues pasaba gran parte de su tiempo visitando diferentes partes de un imperio, que incluía Cataluña, Sicilia y Cerdeña. Sus oficiales no tenían más remedio que seguir su ejemplo, debiendo seguirle en sentido literal. En diciembre de 1451, por ejemplo, Alfonso convocó a su consejo en Capua, donde estaba cazando, para decidir la política a seguir en su litigio con la ciudad de Barcelona[33].

La importancia cultural de la corte como institución residía en su capacidad de agrupar a un gran número de damas y caballeros acomodados, lo que resultó crucial para lo que Elias ha denominado el «proceso civilizatorio». Al igual que la elegancia, el interés por el arte y la literatura contribuía a mostrar las diferencias entre la nobleza y el pueblo común. Como en los salones de París en el siglo XVII, la presencia de las damas estimulaba la conversación, la música y la poesía. No obstante, no debemos idealizar la corte renacentista, ni tomar al pie de la letra el famoso *Cortesano* de Castiglione. Esta obra pretende ser un equivalente cortesano del tratado de Platón sobre la república ideal y además, como demuestra la historia de las revisiones del texto, fue un ejercicio de relaciones públicas que incluye, desde la defensa del amenazado ducado de Urbino en un primer borrador, a la eliminación de las referencias anticlericales en la versión final cuando el autor estaba iniciando una segunda carrera eclesiástica[34]. Es muy probable que los cortesanos pasaran mucho tiempo de brazos cruzados. Hasta en las páginas de Castiglione recurren tanto a las bromas como a los juegos de salón para aliviar su aburrimiento. Uno de los oradores del diálogo describe cortes donde los nobles se tiraban la comida o hacían apuestas para ver quién era capaz de comer las cosas más repugnantes. ¡Viva la «civilización»!

Un buen correctivo para el cuadro idealizado de Castiglione es el pequeño libro del

humanista Enea Silvio Piccolomini, escrito en 1444, catorce años antes de convertirse en el papa Pío II. *La miseria de los cortesanos*, como se lo conoce, es sin duda una caricatura y se inspira en una tradición de lugares comunes literarios y morales, pero también aporta ciertas observaciones personales muy penetrantes. Si un hombre busca placer en la corte, escribe Enea, acabará decepcionado. Es verdad que en la corte hay música, pero solo cuando quieren los príncipes, no cuando a uno se le antoja y, en ocasiones, puede que estés deseando irte a dormir. En cualquier caso, no puedes dormir a gusto porque las sábanas están sucias, hay más personas en la misma cama (algo normal en el siglo XV), tu vecino tose toda la noche y te destapa todo el rato, o simplemente te toca dormir en los establos. Los criados nunca traen la comida a tiempo y te retiran los platos antes de que hayas acabado. Nunca sabes cuándo se va a trasladar la corte; te dispones a partir justo cuando el príncipe cambia de opinión. Nunca hay soledad ni silencio. Tanto si el príncipe está de pie como sentado, los cortesanos siempre están de pie. No parecen condiciones ideales para estimular la creatividad, pero fueron las condiciones en las que hubieron de trabajar poetas como Ariosto, por citar solo el ejemplo más famoso.

Había cortes en toda Europa y ciudades-estado (en la práctica, aunque no siempre se ajustaran a la teoría política sobre ellas) en los Países Bajos, Suiza y Alemania. Conviene preguntarse si las formas de organización política italiana fueron únicas en este período y si, de ser así, esta diferencia fomentó el movimiento cultural que hemos denominado Renacimiento. Podemos preguntarnos con el historiador italiano Federico Chabod: «¿Hubo un Estado renacentista?».

La respuesta del propio Chabod es un claro «sí», pero no se basa en el tema de la conciencia política en la que tanto insistiera Jacob Burckhardt, sino en el nacimiento de la burocracia[35]. «Burocracia» es un término que tiene muchos significados. Resultará más claro si seguimos las definiciones del sociólogo alemán Max Weber y distinguimos entre dos sistemas políticos, el patrimonial y el burocrático, basándonos en seis criterios concretos.

El gobierno patrimonial es esencialmente personal, pero el burocrático es impersonal (la esfera pública está separada de la privada, y se obedece al titular de un cargo y no a un individuo particular). El gobierno patrimonial lo llevan aficionados, mientras que el burocrático está compuesto por profesionales formados para los distintos oficios, sus nombramientos se deben al mérito no al favor, perciben un salario fijo y tienen una ética propia. El gobierno patrimonial es informal, mientras que los burócratas registran todo por escrito. El gobierno patrimonial no está especializado, pero en el burocrático los funcionarios cuentan con una elaborada división del trabajo y son muy cuidadosos a la hora de definir los límites de sus respectivos terrenos políticos. El gobierno patrimonial apela a la tradición; el burocrático, a la razón y al derecho[36].

Contamos con elementos que nos permiten argüir que al menos algunos de los Estados de la Italia del Renacimiento gozaban de una burocracia precoz, todo ello gracias al grado de desarrollo urbano y a la consiguiente difusión de la alfabetización y formación matemática que

ya hemos analizado en páginas anteriores. Gracias, también, a la existencia de repúblicas, donde no se debía lealtad al gobernante, sino al estado impersonal, y a la existencia en Italia de la capital de una gran organización internacional: la Iglesia católica. La distinción entre público y privado se trazó con cierta exactitud y explícitamente por algunos contemporáneos, como el orador del diálogo sobre la familia de Alberti, quien rechazaba la idea de que se pudiese tratar lo público como si fuese privado (*ch'io in modo alcuno facessi del publico privato*)[37]. Existía un medio institucional para evitar que los funcionarios utilizasen lo público en beneficio de sus propios intereses: el *sindacato.* En Florencia, Milán y Nápoles, el titular de un cargo que había agotado su mandato legal, debía permanecer inactivo hasta que sus actividades fuesen investigadas por comisionados o «síndicos» especiales. El doble papel del Papa, como cabeza de la Iglesia y gobernante de los Estados Pontificios, también daba visibilidad a la diferencia entre un individuo y su cargo[38].

Había muchos funcionarios a tiempo completo, sobre todo en Roma, y el doctorado en derecho era su entrenamiento profesional. Algunos eran funcionarios permanentes y acabaron por desarrollar una ética corporativa. A menudo contaban con salarios fijos, pagaderos en moneda y relativamente altos. En Venecia, a comienzos del siglo XVI, los secretarios de la cancillería recibían unos ciento veinticinco ducados al año, aproximadamente el mismo salario del director de una sucursal de banco de los Medici. Se procuró que los nombramientos se debieran al mérito y no a la simonía, el favor o la vecindad. También en Roma cobró importancia el papel desempeñado por los secretarios durante este período[39].

En los estados italianos más grandes existía una considerable demarcación de funciones entre los diferentes funcionarios. En el Milán gobernado por Ludovico Sforza, por ejemplo, había un secretario para asuntos religiosos, otro para justicia y otro para asuntos exteriores, quien a su vez tenía diversos subordinados especializados en los asuntos de diferentes estados[40]. En Florencia y Venecia se crearon diversas comisiones de especialistas en comercio, asuntos marítimos, defensa y otras materias. En la Roma de finales del siglo XVI, el papa Sixto V creó «congregaciones» o comités permanentes de cardenales con funciones especiales que iban desde el ceremonial a la armada. Fue en la Italia del Renacimiento donde la diplomacia llegó a convertirse en una actividad especializada y profesional[41].

La importancia de los informes administrativos escritos fue incrementándose a lo largo del período. En el siglo XV un obispo de Módena afirmaba que no deseaba ser canciller o embajador y vivir en «mundo de papel» (*un mundo di carta*)[42]. Los ejemplos más destacados de esta recopilación de información son los censos, especialmente el *cataste* florentino de 1427, que contiene información de todos y cada uno de los individuos bajo el gobierno de la Signoria florentina[43]. Evidentemente era más fácil realizar el censo en un estado pequeño como Florencia que en uno más grande como Francia. Para conservar y utilizar la documentación, algunos gobernantes del siglo XVI, como Cosimo de Medici, gran duque de Toscana, y los papas Sixto V y Gregorio XIII, mostraron gran interés por la creación de archivos[44]. Cada vez había mayor conciencia, especialmente en Roma, de la necesidad de

establecer presupuestos, en otras palabras, de calcular con antelación ingresos y gastos[45].

Da la impresión de que, al igual que en las artes, también en el campo político italiano primaban la autoconfianza y la innovación. En la medida en que se había creado un modelo burocrático de dominio, puede resultar útil que hablemos de un «Estado del Renacimiento». Sin embargo, no debemos exagerar ni la extensión ni la rapidez del cambio. Italia no carecía de cortes y sabemos que en la corte la administración pública no estaba separada de la casa privada del gobernante. Se debía lealtad a un hombre, no a una institución, y el gobernante se saltaba el sistema siempre que quería conceder un favor a quien tenía una queja. Lo fundamental para nombramientos y promociones era contar con el favor del príncipe. Como señalaba Pío II en sus quejas sobre las desdichas de los cortesanos: «En las cortes de los príncipes lo que importa no es lo que haces sino quién eres» (*non enim servitia in curiis principum sed personue ponderatur*)[46].

En la corte romana la compraventa de puestos oficiales era lo usual, especialmente durante el reinado de León X, y se creó la Dataría para ocuparse de estos asuntos[47]. En Milán y Nápoles también se compraban cargos[48]. El comprador podía no ejercerlos personalmente y «subcontratar», es decir, ceder parte de sus ganancias a un sustituto, como el «vicario» de una parroquia, que atendiese los deberes inherentes al cargo. Los cargos estaban concebidos como inversiones, y por lo tanto debían aportar beneficios. Sin embargo, los salarios oficiales generalmente eran bajos. En el Milán de mediados del siglo XV, el canciller del consejo del duque recibía un salario poco mayor que el sueldo de un trabajador no especializado. Se compensaba a los administradores con regalos, cobro de tasas y otras prebendas, como el derecho a una parte de los bienes confiscados.

La administración de las repúblicas no se adecuaba al modelo weberiano de burocracia impersonal y eficiente. Es más, en algunos aspectos como, por ejemplo, la ética corporativa de los funcionarios, Florencia parece haber estado menos burocratizada que Milán[49]. El sistema oficial podía promover la igualdad y el mérito, pero también debemos tener en cuenta lo que los italianos llaman el *sottogoverno*, la cara oculta de la administración. En Venecia, por ejemplo, los cargos públicos se compraban, vendían o cedían como dotes. Es difícil sobrevalorar en cualquier estado italiano del período la importancia de los lazos familiares y también de lo que eufemísticamente se conoce como «amistad» (*amicizia*), es decir, los vínculos existentes entre patronos poderosos y sus dependientes o «clientes». Las numerosas cartas dirigidas a los componentes de la familia Medici en los años inmediatamente anteriores a la llegada de Cosimo al poder, en 1434, que se han conservado, son la viva expresión de la importancia de la *amicizia* para ambas partes. Estas cartas apoyan las quejas de un hombre de la época, Giovanni Cavalcanti, quien señalaba que la comuna florentina «se gobernaba en las cenas y en los estudios privados (*alle cene e negli scrittoi*) más que en el Palacio»[50].

Muchos de los conflictos políticos de la época eran luchas entre «facciones» rivales, es decir, entre grupos de patronos y clientes. Perugia, donde los Oddi se enfrentaron a los Baglioni, y Pistoia, donde lucharon los Panciatichi y los Cancellieri, fueron ciudades famosas

por su faccionalismo. Como indicara Maquiavelo en el capítulo 20 de su *Príncipe*, hubo que «controlar Pistoia por medio de facciones» (*tenere Pistoia con le parti*). Las rivalidades locales dotaban de contenido a venerables denominaciones partidistas, como «güelfos» (originalmente seguidores del Papa) y «gibelinos» (seguidores del Emperador), en fechas tan tardías como finales del siglo XVI. La importancia del patronazgo en la vida política y social puso de moda un proverbio italiano: «No puedes ir al cielo sin santos» (*senza santi non si va in Paradiso*), que recurría a una imagen del otro mundo para describir la vida en este. El patronazgo de artistas y escritores formaba parte de este sistema más amplio.

Llegados a este punto puede resultar interesante que volvamos a los vínculos entre política y cultura. Siguiendo a Norbert Elias, se ha argumentado que la Italia renacentista ilustra los vínculos entre «la formación del estado» y «la civilización»[51]. Afinando más podemos decir que la organización, tanto de la vida política como de la artística, iba adquiriendo unas modalidades cada vez más complejas y refinadas en Italia, que en ese aspecto iba muy por delante de otros países de Europa. Dado el contraste que ofrecían los diversos regímenes italianos, vale la pena preguntarse asimismo algo más concreto: ¿Cuál era la mejor forma de gobierno para las artes, la república o el principado?[52]. La gente de la época debatió la cuestión, pero sus opiniones estaban divididas. Leonardo Bruni argumentaba, como ya hemos visto (p. 43), que la cultura romana floreció y murió con la república, y Pío II decía que «el estudio de las letras floreció principalmente en Atenas mientras la ciudad fue libre y en Roma mientras los cónsules gobernaron la comunidad»[53]. Por su parte, el humanista del siglo XV Giovanni Conversino da Ravenna, se quejaba amargamente de que: «donde gobiernan las multitudes, no existe ningún respeto por los logros que no arrojan beneficios [...] todos sienten desprecio por los poetas porque ignoran las ganancias y prefieren mantener perros que a estudiosos o maestros»[54].

El hecho de que las dos grandes repúblicas, Florencia y Venecia, fueran las ciudades donde surgieron más artistas y escritores, parece apoyar la teoría de Bruni. Sin embargo, no basta con establecer una correlación entre ambas cuestiones, hemos de explicarla. Aunque no podamos medir la tendencia al logro, parece razonable suponer que esta fuera mayor en las repúblicas que, al estar organizadas sobre el principio de la competencia, obligaban a los padres a procurar que sus hijos destacaran sobre los demás. También cabría esperar que la tendencia fuera más fuerte en Florencia, donde el sistema era más abierto, que en Venecia, donde la nobleza monopolizaba la mayor parte de los cargos públicos. Así pues, para un artista o escritor era preferible nacer en una república, porque en ella tendría más oportunidades de desarrollar su talento.

Sin embargo, cuando lo desarrollaba, necesitaba patronazgo y ya no resulta tan fácil decir qué sistema político beneficiaba más a artistas y escritores. En las repúblicas existía un patronazgo civil, siendo su época más vigorosa la Florencia de comienzos del siglo XV, cuando los artesanos todavía participaban en el gobierno. Brunelleschi fue elegido para ocupar uno de los altos cargos, el de «prior», en 1425. A ello contribuía el *campanilismo*, un sentido de

patriotismo local alimentado por la rivalidad con las comunas vecinas y expresado arquitectónicamente en los magníficos ayuntamientos del período (los sieneses construyeron deliberadamente su torre más alta que la de Florencia). El patronazgo civil era más débil a finales del cuatrocientos, y mucho más en Venecia que en Florencia, a pesar de los puestos oficiales o casi oficiales ocupados por Bembo, Tiziano y otros. Tampoco es raro que artistas, que habían nacido y recibido instrucción en las repúblicas, se sintieran atraídos por las cortes; Leonardo fue a Milán, Miguel Ángel a Roma, y así otros muchos. Un príncipe emprendedor dispuesto a gastar dinero podía convertir su corte en un gran centro artístico con relativa rapidez, haciéndose con artistas que ya eran suficientemente conocidos. Lo que no podía hacer era producirlos pues, como hemos visto, que los jóvenes eligiesen una carrera artística o no, dependía de la estructura social.

La estructura social

Una de las razones por las que no se extendió más la burocratización, fue la imposibilidad de imponer una administración impersonal en unas sociedades donde todos se conocían entre sí. Solo dos ciudades, Nápoles y Venecia, tenían poblaciones superiores a los cien mil habitantes: el tamaño de Cambridge en la década de 1980. La lealtad al barrio, al distrito, al *rione* (como en Roma) o al *sestiere* (como en Venecia) era profunda. Es una lealtad que ha sobrevivido, por la razón que sea, entre los *contrade* de la Siena actual y se simboliza en su famosa carrera anual, el *palio*[55]. Dentro del barrio, la vecindad (*vicinanza*) era una unidad significativa, un escenario para dramas sociales de solidaridad y enemistad. En Florencia, la vecindad, o más exactamente la *gonfalone* (un barrio dentro de un barrio, o un dieciseisavo de la ciudad), era un foco de actividad política, como hemos podido saber tras los estudios realizados sobre el «León Rojo» y el «Dragón Verde»[56]. A menudo la parroquia también constituía una comunidad, al igual que la calle, dedicada con frecuencia a un negocio concreto, como el de los orfebres de la Via del Pellegrino en Roma. Las ciudades eran lo suficientemente pequeñas como para que el sonido de una campana, como la *marangone* de Venecia, o la campana de la torre del Mangia en Siena, anunciara la apertura de las puertas, el comienzo de la jornada laboral, la necesidad de que los ciudadanos tomasen las armas o se reuniera el concejo[57]. Los ciudadanos no podían ver a los funcionarios de forma impersonal porque conocían las funciones privadas que desempeñaban.

En ciertos aspectos, la Florencia del Renacimiento se parecía más a un pueblo que a una ciudad, en el sentido de que muchos de los artistas y escritores que mencionamos se conocían entre sí, a menudo íntimamente. La reunión de expertos convocados por los *Operai del Duomo* de Florencia en 1503 para discutir dónde debía colocarse el *David* de Miguel Ángel nos brinda una descripción muy clara de las relaciones en esta sociedad cerrada. Estaban presentes treinta hombres, principalmente artistas, entre ellos Leonardo, Botticelli, Perugino,

Piero di Cosimo, Cosimo Rosselli, los Sangallo y Andrea Sansovino, todos ellos aparecen en las actas discutiendo las propuestas de los demás. «Creo que debería ir exactamente donde dice Cosimo», afirma Botticelli, etcétera[58].

Sin embargo, la sociedad italiana era lo suficientemente compleja como para precisar un sistema muy elaborado de clasificación. La gama de ocupaciones se estaba diversificando, sobre todo de lo que hoy denominamos «profesiones», no solo abogados y médicos, sino asimismo profesores, gerentes y secretarios[59]. Podemos ilustrar esta complejidad de forma sencilla, citando ejemplos de ingresos anuales, en liras, para mostrar los niveles de variación en una proporción de tres mil quinientos a uno[60]:

140.000 liras	el cardenal más rico de Venecia, *ca*. 1500
77.000 liras	un gran mercader, Venecia, *ca*. 1500
21.000 liras	el dogo de Venecia, *ca*. 1500
12.500 liras	embajador, Venecia, *ca*. 1500
3.750 liras	capitán de infantería, Milán, *ca*. 1520
900 liras	el secretario de la Cancillería, Venecia, *ca*. 1500
900 liras	maestro carpintero de navíos, Venecia, *ca*. 1500
600 liras	encargado de sucursal, Banca Medici Florencia, *ca*. 1450
400 liras	artesano de la seda, Florencia, *ca*. 1450
250 liras	soldado, Milán, *ca*. 1520
250 liras	trompeta de corte, Milán, *ca*. 1470
200 liras	joven escribano en un banco, Florencia, *ca*. 1450
150 liras	soldado, Venecia, *ca*. 1500
120 liras	albañil o carpintero, Milán, *ca*. 1450
70 liras	dependiente de comercio, Florencia, *ca*. 1450
60 liras	bracero, Milán, *ca*. 1450
50 liras	criado, Venecia, *ca*. 1500
50 liras	aprendiz de carpintero de navío, Venecia, *ca*. 1500
40 liras	capellán, Milán, *ca*. 1500

40 liras criado, Florencia, *ca*. 1450

Como hemos tenido ocasión de ver (*supra*, p. 190), la gente de la época era consciente de estas complejidades. De ahí que no haga falta repetir sus descripciones de la estructura social. Lo que sí es importante para el argumento general de este libro es analizar si, y en qué medida, la Italia del Renacimiento gozaba de una estructura social tan diferente como su cultura. Dicho estudio se centrará en dos puntos. ¿Era abierta la sociedad italiana? ¿Era burguesa?

Podemos reformular la primera pregunta de manera más precisa. ¿Hubo más movilidad social en Italia que en otros lugares durante los siglos XV y XVI? Cuando formulamos así la pregunta es obvio que no va a ser fácil obtener una respuesta precisa. Hay casos individuales de movilidad social ascendente verdaderamente impactantes. Giovanni Antonio Campano, por ejemplo, un joven pastor que llegó a convertirse en lector de la Universidad de Perugia, más tarde nombrado obispo por Pío II, ilustra la tradicional función de la Iglesia como vehículo de ascenso social. Nicolás V, también llamado el «papa humanista», vivió en la pobreza durante sus años de estudiante, aunque era hijo de un profesional, un médico para más señas. Bartolommeo della Scala, que fue hijo de un molinero, acabó siendo canciller de Florencia y llevaba en su escudo de armas una escalera acompañada del lema «paso a paso» (*gradatim*). Sin duda, era un juego de palabras sobre su nombre, pero también un símbolo apropiado de su ascenso social. En su *Apología* habla de grandes hombres de origen humilde[61]. Mucho menos atractivos para sus coetáneos, pero de gran interés para la posteridad, son los casos de campesinos que llegaron a artistas, desde Giotto hasta Beccafumi (*supra*, pp. 62-63).

La literatura de la Italia renacentista nos sugiere la existencia de una sociedad inusualmente preocupada por la movilidad social. Algunas de las referencias literarias son hostiles, como el canto XVI del *Infierno* de Dante, con su crítica a Florencia por «la gente nueva y las repentinas ganancias» (*La gente nueva e i subiti guadagni*). Otras son más favorables, como el diálogo de Poggio *Sobre la verdadera nobleza*, que casa mejor con la imagen de la vida como una carrera que solo ganan los mejores (*supra*, p. 194). Interesaban mucho los ejemplos de la antigua Grecia y Roma sobre hombres de orígenes humildes que habían alcanzado las posiciones más elevadas. El sistema de valores dominante (al menos en la Toscana) favorecía la movilidad social. Sin embargo, un famoso estudio sobre los Estados Unidos de mediados del siglo XX reveló serias discrepancias entre la teoría y la práctica de la movilidad social, discrepancias que no deben subestimarse en el caso de períodos anteriores[62].

Por desgracia no podemos medir el grado de movilidad social en la Italia del Renacimiento. Las pruebas de las que disponemos son muy fragmentarias y los diferentes sistemas fiscales de los estados dificultan mucho una comparación precisa[63]. Esto es particularmente desafortunado en un campo en el que el historiador que no busca respuestas cuantitativas apenas puede extraer conclusiones, puesto que no hay ninguna sociedad en la que no se dé algo de movilidad social ni ninguna donde la movilidad sea «perfecta», es decir, donde el estatus de los individuos tenga una relación puramente casual con el de sus padres.

Todas las sociedades se encuentran, de alguna forma, entre estos dos extremos; lo que nos interesa es la situación real en la Italia renacentista.

Sin embargo, tenemos buenas razones para pensar que la movilidad social era bastante alta en las ciudades italianas durante el siglo XV, sobre todo en la Florencia de comienzos de esa centuria, con «gente nueva» (*gente nuova*) que llegaba del campo, se convertían en ciudadanos y ocupaban cargos en un número suficiente como para alarmar a patricios como Rinaldo degli Albizzi, quien, según una crónica de la época, lanzó un violento ataque contra estos nuevos ciudadanos en una reunión celebrada en 1426[64]. La competitividad, la envidia y la presión que suponía la búsqueda del éxito entre los florentinos (analizado *supra*, p. 193) son propias de una sociedad con gran movilidad social.

No obstante, a finales del siglo XV cerraron filas. En Padua, Verona, Bérgamo y Brescia el cambio se produjo antes, quizá como resultado de su incorporación al imperio veneciano. En Venecia misma hubo pocas oportunidades durante todo este período para que gente nueva entrase a formar parte del patriciado, fuera cual fuese la movilidad existente en los niveles sociales inferiores[65].

La segunda cuestión que analizamos en este apartado es la de si podríamos describir razonablemente a la sociedad italiana como «burguesa». Muchos historiadores del Renacimiento afirmaron que lo era, pero debemos contrastar esta audaz aserción con unas cuantas calificaciones y distinciones[66].

En los siglos XV y XVI, Italia fue una de las sociedades europeas con mayor nivel de desarrollo urbano. En 1550, cerca de cuarenta ciudades italianas tenían una población de diez mil habitantes o más. De entre estas, como vemos, unas veinte contaban con una población de veinticinco mil habitantes o más. (Las cantidades se han redondeado a múltiplos de 5.000[67]):

210.000	Nápoles
160.000	Venecia
70.000	Milán, Palermo
60.000	Bolonia (1570), Florencia, Génova (1530)
50.000	Verona
45.000	Roma (55.000 en 1526)
40.000	Mantua, Brescia
35.000	Lecce, Cremona
30.000	Padua, Vicenza
25.000	Lucca, Mesina (1505), Piacenza, Siena
20.000	Perugia, Bérgamo, Parma, Taranto, Trapani

En el resto de Europa, de Lisboa a Moscú, probablemente no hubiera más de veinte ciudades de ese tamaño. Cerca de un cuarto de la población de la Toscana y el Véneto vivía en ciudades; de todas las regiones de Europa puede que solo Flandes contara con una proporción tan elevada de ciudadanos.

No debemos dar por sentado que todos los habitantes de las ciudades fueran burgueses. La Florencia renacentista y otras ciudades dependían de lo que la gente de la época denominaba el *popolo minuto*, las «clases trabajadoras»[68]. Se ha dicho que Florencia era en realidad «dos ciudades», la rica y la pobre, aunque la posibilidad de conflicto se viera limitada por la existencia de relaciones clientelares, la solidaridad entre vecinos y las oportunidades de ascenso social[69]. Pero no cabe negar que la importancia relativa de las ciudades italianas está obviamente ligada a la importancia relativa de mercaderes, profesionales liberales, artesanos y tenderos. A todos estos grupos se los ha calificado en ocasiones de «burgueses» y ninguno de ellos encaja en el modelo social tradicional de los tres órdenes: clero, nobles y campesinos. Sin embargo, debemos hacer distinciones entre ellos, pues los mercaderes ricos podían ser tan importantes como los patronos. Los artesanos engendraban artistas y los descendientes de profesionales liberales, ya fuesen abogados (el padre de Maquiavelo), médicos (el padre de Ficino), notarios (el padre de Brunelleschi) o profesores (el padre de Pomponazzi), se convertían en escritores y humanistas.

Pero más allá de estos puntos relativamente precisos entramos en el ámbito de la especulación. ¿Existía alguna afinidad entre valores del Renacimiento como la abstracción, la medida y lo individual, y los valores defendidos por uno o más de estos grupos en el seno de la burguesía? Las analogías son bastante evidentes, pero debemos formular la pregunta de forma más sutil. Maquiavelo es un maestro del cálculo político, pero expresaba su desprecio por una Florencia gobernada por tenderos (*uomini nutricati nella mercanzia*) y decía ser «incapaz de hablar de ganancias y pérdidas, o de los gremios de la seda y la lana»[70].

Existen otros vínculos entre la estructura social de la Italia del Renacimiento y su arte y literatura. La importancia del linaje y el valor que se daba a la cohesión que proporcionaba, al menos en los círculos nobles y patricios, ayuda a explicar la importancia de la capilla familiar y sus tumbas: núcleo de una suerte de culto a los antepasados, puesto que sin ancestros no había linaje. Se gastaban grandes cantidades de dinero en palacios, en parte porque eran un símbolo de la grandeza de la «casa» en el sentido de familia. Se construían *loggias* (el caso más famoso es el de la de Rucellai en la Florencia del siglo XV) como escenario para fiestas y otros rituales que involucraban a un gran número de parientes. Por otro lado, la ruptura de la cohesión en el seno de la familia extensa pudo haber favorecido el «individualismo» renacentista (es decir, la autoconciencia y la competitividad)[71].

En resumen, este breve estudio de la sociedad italiana sugiere que el estatus ambiguo del pintor, del músico e incluso, en cierto modo, del humanista son casos concretos de un problema más general: la necesidad de encontrar un lugar en la estructura social para todo

aquel que no fuera clérigo, guerrero o campesino (*supra*, p. 190). Si el estatus del artista era ambiguo, también lo era el del mercader. Tal vez no sea una mera coincidencia que en las ciudades comerciales, en Florencia en particular, se aceptara más fácilmente al artista. Quizá resultara más sencillo reconocer el valor de artistas y escritores en el seno de unas culturas mercantiles orientadas hacia el éxito, que en el de otras que, como Francia, España y Nápoles, se orientaban hacia lo militar y se basaban en el derecho de nacimiento. Tampoco sorprende que una sociedad relativamente abierta, como la florentina, se asocie al respeto al éxito y a un alto nivel de creatividad.

La economía[72]

El hecho de que las ciudades fuesen más grandes y numerosas en Italia que en otros lugares nos permite explicar la importancia de las diferentes «clases medias» (como artesanos, mercaderes y abogados) en la estructura social. Pero esta respuesta nos lleva a otra cuestión, ¿por qué eran tan importantes las ciudades en Italia?

Una vez creadas, las ciudades fueron capaces de mantener su posición gracias a sus políticas económicas. Como ha demostrado, por ejemplo, un estudio sobre Pavía, las ciudades generalmente controlaban el campo que las rodeaba, su *contado*, y podían imponer a los agricultores políticas dirigidas a obtener bienes de consumo baratos para sus propios habitantes[73]. Como el *contado* estaba obligado a pagar más impuestos de los que le correspondía, la mayoría de los campesinos prósperos tendían a emigrar a la ciudad. Las revueltas de los súbditos del campo contra la ciudad eran bastante frecuentes. En 1401 se rebelaron contra Florencia los toscanos de las tierras altas, y volvieron a hacerlo en 1426[74]. Como los ciudadanos también disfrutaban de privilegios jurídicos y políticos de los que carecían los habitantes del *contado*, en el siglo XVI, las mujeres embarazadas procedentes del campo solían dar a luz en Lucca para proporcionar a sus hijos las ventajas de haber nacido en la ciudad[75]. No debe extrañarnos, por lo tanto, que existiese un proverbio italiano que insistía en que el campo es para los animales y la ciudad para los hombres.

Estas políticas no explican por qué las ciudades crecieron en los lugares donde lo hicieron. La ubicación de los mayores centros urbanos italianos del Renacimiento debe mucho al sistema de comunicaciones, heredado tanto de la naturaleza como de la antigua Roma. Génova, Venecia, Rímini, Pésaro, Nápoles y Palermo son ciudades marítimas, mientras que Roma y Pisa están muy cerca de la costa. Pavía y Cremona están a orillas del Po, Pisa y Florencia del Arno, etcétera. La Via Emilia romana, utilizada en la actualidad como vía del ferrocarril, une Piacenza, Parma, Módena, Bolonia, Imola, Faenza, Forli y Rímini[76].

Sin embargo, estas ventajas no bastan para explicar la importancia de las ciudades en la Italia renacentista. Las ciudades se desarrollan en respuesta a las demandas de otros lugares, cercanos o más alejados, porque producen los servicios que estos necesitan. En el caso de la

Europa preindustrial conviene distinguir entre tres tipos de servicios y tres clases de ciudades.

En primer lugar estaban las ciudades comerciales, generalmente puertos, como Venecia o su rival Génova, que prestaban servicios bastante más allá del Véneto o Liguria. Tras la toma por parte de los turcos de Caffa, su factoría en el mar Negro, Génova había perdido el poderío comercial del que había disfrutado en el siglo XIII, pero su papel en el comercio del trigo y la lana le permitía relacionarse con Francia, España y América del Norte[77]. En cuanto a Venecia, en cierto modo su *hinterland* económico era Europa entera, dado que los mercaderes venecianos eran los principales intermediarios en el comercio entre Europa y Oriente (Aleppo, Alejandría, Beirut, Caffa, Constantinopla, Damasco, etcétera) y no tuvieron competidores serios hasta que los portugueses comenzaron a utilizar la ruta del cabo de la Esperanza a finales del siglo XV. A comienzos de esa centuria, Venecia fue una de las ciudades mercantiles más grandes del mundo (tras El Cairo, Guangzhou y Suzhou) y exportaba bienes por valor de diez millones de ducados al año. Los venecianos importaban algodón, seda y especias (sobre todo pimienta), que pagaban en parte con tejidos de lana (ingleses e italianos), y en parte con monedas de plata especialmente acuñadas para este propósito. A comienzos del siglo XVI llegaban cada año a Venecia dos millones y medio de libras de especias procedentes de Alejandría, por las que se pagaban trescientos mil ducados anuales, junto a otras muchas mercancías. Las especias se revendían a los mercaderes de Augsburgo, Nüremberg y Brujas[78].

En segundo lugar estaba la ciudad artesanal, como Milán o Florencia. Esta última era la ciudad industrial *par excellence*, y su principal industria era la textil. Una descripción de la ciudad fechada a finales del siglo XV menciona doscientos setenta talleres: ochenta y cuatro en los que se trabajaba la lana, ochenta y tres para la seda, setenta y cuatro de orfebrería y cincuenta y cuatro de canteros. Los florentinos entraron en el mundo del comercio gracias a su industria textil. El gremio *Calimala* (estudiado con anterioridad como patrono de las artes) importaba tejidos de Francia y Flandes, organizaba su «acabado» (corte, tinte, etcétera) y los volvía a exportar[79]. La industria del tejido también era importante en Milán, pero esta ciudad fue más famosa por sus armeros y otros artesanos del metal[80]. Las sedas genovesas tenían fama internacional, mientras que Venecia destacaba por sus vidrios, sus astilleros y, al menos desde la década de 1490, sus imprentas. Aldo Manuzio era el impresor más instruido y famoso, pero no era el único en la Venecia del siglo XVI, el mayor centro de impresores de la Europa de esa centuria[81].

En tercer lugar estaba la ciudad como prestadora de servicios. Los servicios financieros eran muy rentables y, entre los siglos XIV y XVI, los italianos dominaron la banca europea. De entre las firmas más prestigiosas cabe mencionar a los Bardi y los Peruzzi de Florencia (hasta que Eduardo III y otros monarcas los llevaron a la bancarrota), los Medici y, ya a finales del período, los Pallavicini y los Spinola de Génova, que prestaron grandes sumas de dinero a Felipe II de España. Las capitales ofrecían además otro tipo de servicios: Nápoles y Roma, por ejemplo, eran las ciudades de los funcionarios y los centros del poder. En el caso de Nápoles, los «servicios» de sus jueces, abogados y recaudadores de impuestos se dirigían a

un *hinterland* que comprendía todo el reino de Nápoles y, durante el reinado de Alfonso de Aragón, todo su imperio mediterráneo. En teoría, Roma ejercía su influencia en los Estados papales, pero en realidad esta se extendía a todo el mundo católico. Roma era, como señalaba uno de sus críticos, «una tienda de las cosas de Cristo» (*una bottega delle cose di Cristo*), que exportaba bienes invisibles como indulgencias y dispensas. Este amplio comercio requería mucha organización y de ahí la importancia del papel desempeñado por los banqueros del Papa, desde los Medici a Agostino Chigi de Siena, más conocido por su patronazgo de Rafael[82].

A pesar del creciente auge de las importaciones de trigo, esta complicada estructura urbana se basaba en la agricultura italiana[83]. El valle del Po, una de las mayores llanuras de Europa, era especialmente fértil debido, en parte, a la naturaleza (gozaba de lluvia bien distribuida a lo largo del año) y en parte a la mano del hombre. Durante el siglo XV se construyeron varios canales en Lombardía y los sistemas de irrigación permitieron cultivar una gran porción de tierra árida. En torno a 1500, el 85 por ciento de la tierra que había entre Pavía y Cremona estaba cultivada; una proporción altísima para la época si se tiene en cuenta que los bosques y marismas estaban mucho más extendidos que en la actualidad. Además, comenzaban a cobrar importancia las granjas dedicadas a la producción y comercialización de productos lácteos[84].

Al sur del valle del Po el cuadro era menos halagüeño. Los valles interiores de la Toscana eran muy fértiles, pero el terreno escarpado restringía la práctica de la agricultura. Valdarno era famoso por su trigo; Valdichiana, por su vino; Mugello, por la fruta, y el área que rodeaba a Lucca, por los olivos. Sin embargo, en los siglos XIV y XV se empezó a cultivar menos tierra en Toscana y desaparecieron un 10 por ciento de las aldeas[85]. Más al sur, el terreno rocoso y la escasez de lluvias en otoño e invierno suponían grandes obstáculos para el cultivo y de ahí que, a pesar de la existencia de lugares prósperos en torno a Nápoles y otras ciudades, la agricultura del sur estuviera en plena decadencia. Se produjo un paso gradual del cultivo a la tierra de pastos, acompañado de un descenso de la población. Como en la Inglaterra de Tomás Moro, las ovejas se estaban comiendo a los hombres.

Para mantener el alto nivel de población urbana en Italia, era necesario que muchos granjeros produjesen para el mercado. Por ejemplo, la concentración en Venecia de ciento sesenta mil personas que no producían sus propios alimentos, llevó a la comercialización de la agricultura, no solo en el Véneto, sino también en lugares tan alejados como Mantua, las Marcas e incluso, quizá, Apulia. La industria italiana del textil favoreció el desarrollo de las tierras de pasto en Lombardía y el incremento del ganado lanar, tanto en la Campania romana como en el sur y la Toscana.

Esta breve descripción de la economía italiana no es más que una introducción a la cuestión de sus vínculos con el Renacimiento. Sin embargo, antes de discutir estas relaciones debemos abordar otro problema importante. ¿Era una economía «capitalista»? El capitalismo se ha definido de muy diversas formas, y de ahí que pueda ser útil destacar dos de los elementos de este modo de producción: la concentración de capital en manos de unos pocos

empresarios y la institucionalización de una aproximación racional y cuantitativa a los problemas económicos. También puede ser interesante diferenciar entre capitalismo comercial, financiero e industrial[86].

En este período encontramos ejemplos espectaculares de empresarios ricos, tales como Averardo di Bicci de Medici (el abuelo de Cosimo), quien dejó una fortuna de ciento ochenta mil florines en 1428. Estos empresarios acumulaban capital porque en las industrias más importantes los trabajadores habían dejado de ser artesanos independientes. La división del trabajo se desarrolló con mayor intensidad en la industria textil. La gente de la época identificaba al menos veinticinco etapas en el proceso de convertir la lana en una pieza de tejido fino, y en muchas de estas etapas se requerían trabajadores especializados. En Florencia, ciertas tareas, como clasificar, seleccionar y cardar la lana, se realizaban en grandes talleres (a los que estamos tentados de llamar «fábrica») por hombres que cobraban un sueldo diario. Las mujeres realizaban en sus casas la mayor parte del trabajo de hilado, pero en general dependían de un empresario que les suministrara el material necesario. En Génova y Lucca, los mercaderes de la seda no aportaban solo la materia prima, sino también máquinas de hilar, talleres, que alquilaban a hilanderos que trabajaban para ellos, y telares que alquilaban a los tejedores[87]. Este sistema es bastante distinto al capitalismo industrial del siglo XIX, caracterizado por la organización a gran escala y el control directo por parte de los fabricantes, pero está claro que los empresarios desempeñaban un papel central y ejercían un control considerable aunque fuese de forma indirecta.

Ya hemos hablado antes de la mentalidad contable de los ciudadanos italianos (*supra*, p. 198). Lo más destacable es la existencia de instituciones que expresaban y fomentaban este modo de pensar, así como la creación de una estructura crediticia compleja, basada en la abstracción y el cálculo, de la que dependían la banca, la deuda pública, las compañías comerciales e, incluso, los seguros marítimos. Como hemos visto con anterioridad, la banca era una especialidad italiana de este período. Además de los bancos, estaban los Montes de Piedad (*Monti di Pietà*), que se extendieron a finales del siglo XV con el apoyo de la Iglesia. Estos *Monti* pedían préstamos o los concedían pagando intereses regulares. Seguían el modelo de la deuda pública emitida por el *Monte Commune*, creado en Florencia a mediados del siglo XIV con la intención de convertir a los ciudadanos en inversores públicos. Florencia también tenía un «Monte de las dotes» (*Monte delle doti*), que permitía al inversor recuperar su dinero, más ciertos intereses, en el día de la boda de su hija[88]. Existían asimismo compañías comerciales en las que se podía invertir sin intervenir en sus negocios y con escasa responsabilidad en caso de quiebra de la compañía. Se podían asegurar los barcos (Venecia era el gran centro del seguro marítimo) y, en Génova, los maridos tenían la posibilidad de firmar un seguro que cubriese el riesgo de fallecimiento de sus esposas durante el parto[89].

La organización económica siguió siendo tradicional en múltiples aspectos. El pequeño taller y el negocio familiar aún eran las formas más comunes de industria y comercio. Pero aunque muchos campesinos seguían pagando su renta en especie, las nuevas formas de

organización evolucionaron en Italia de modo poco común, sobre todo en las grandes ciudades como Florencia, Roma y Venecia, donde tuvo lugar lo que denominamos «Renacimiento». De ahí que no sea sorprendente que busquemos lazos entre el estado de la economía y el de la cultura, sobre todo en lo que se refiere a la cultura material, es decir, a las artes visuales.

Estos nexos no son difíciles de encontrar, pero tampoco fáciles de describir sin caer en una precisión detallista o en su opuesto, una vaguedad grandiosa. Empezando por el detalle, observamos que el arte solía seguir las rutas comerciales[90]. Los libros circulaban por la ruta que unía a Venecia con Viena, por ejemplo. Venecia importaba motivos decorativos, así como especias de Damasco y Aleppo y exportaba a Europa Central tanto arte y artistas como especias. Tiziano y Paris Bordone fueron a Augsburgo y Jacopo de'Barbari a Nüremberg (del mismo modo que Durero fue de Nüremberg a Venecia). Sebastiano del Piombo dejó Venecia por Roma, invitado por el banquero Agostino Chigi, que, gracias a sus contactos comerciales, había establecido fuertes vínculos con el panorama artístico veneciano. Los artistas toscanos también siguieron las rutas comerciales. Rosso y Leonardo viajaron a Francia, y Torrigiani a Inglaterra (en su caso, se sabe que fueron comerciantes florentinos con contactos en Inglaterra los que arreglaron su viaje). Los cuadros viajaban en ambas direcciones. Se enviaban cuadros florentinos a Francia con destino a la colección de Francisco I, pero fue el director del banco de los Medici en Brujas quien llevó el famoso altar mayor de Portinari (hoy en la Galería de los Uffizi) a Florencia.

Esta información tiene su interés, pero no nos permite avanzar mucho en la explicación histórica del Renacimiento ni responder a la pregunta de por qué se produjo este movimiento en una sociedad y período concretos. ¿Fue la riqueza un factor clave? ¿Acaso surgió el Renacimiento en Italia porque podía permitírselo? El problema en este caso es que las fechas no encajan del todo. Tras la peste de 1348-1349 hubo una recesión económica y la recuperación fue muy lenta. Como ya hemos visto, el historiador de la economía, Roberto Lopez, ha defendido que esta recesión era exactamente lo que se necesitaba para el Renacimiento, puesto que los comerciantes invirtieron en arte en un momento en el que había menos formas de obtener beneficios; es la vieja teoría de «tiempos duros e inversión en cultura»[91]. Sin embargo, el estudio del patronazgo (*supra*, pp. 131 y ss.) sugiere que estos comerciantes no pensaban en términos de inversión cuando encargaban obras de arte, sino en otras cuestiones, como la piedad, el orgullo o el placer.

Entre las tendencias económicas y las culturales tenemos que introducir un factor social: el estilo de vida. En los siglos XV y XVI, tanto florentinos como venecianos apreciaban en mayor medida que antes el valor del consumo conspicuo. Podemos explicar este cambio en el estilo de vida en términos económicos, asumiendo que la transformación de empresarios en rentistas fue una adaptación a la recesión económica, un caso de «tiempos difíciles y freno al comercio», una suerte de efecto de uvas amargas. También se ha dicho que la estructura económica italiana fue extraordinariamente favorable al desarrollo del mercado del lujo gracias no solo a la acumulación de riqueza, sino también a su amplia distribución entre un

variable grupo de consumidores urbanos[92].

En estas circunstancias se competía por el estatus, lo que convertiría a las construcciones grandiosas en parte de una estrategia dirigida a distinguir a unas familias de otras[93]. Considerar que el arte del Renacimiento era un mero conjunto de símbolos de estatus, olvidando la piedad que subyace al patronazgo cuando se trata de la creación de imágenes sagradas o el placer que produce una colección privada, sería poco histórico. Pero también lo sería olvidar las conexiones existentes entre el arte de este período y el consumo conspicuo. Puesto que la fuerza de estas relaciones fue cambiando a lo largo del tiempo, en el próximo capítulo nos fijaremos como meta el examen de los vínculos existentes entre el cambio cultural y el social.

---

1. Un repaso general, en Hay, *Church in Italy*. Cfr. Prodi y Johanek, *Strutture ecclesiastiche*.

2. Tacchi Venturi, *Storia della Compagnia di Gesù*, pp.179 y ss.; Putelli, *Vita, storia ed arte*, p. 16.

3. Huizinga, *Autumn of the Middle Ages*, cap. 12.

4. Montaigne, *Journal*, p. 64.

5. Tacchi Venturi, *Storia della Compagnia di Gesù*, p. 36.

6. Herlihy y Klapisch-Zuber, *Toscans et leur familles*, tabla 10.

7. Battara, *Popolazione di Firenze*, pp. 79-80; Beltrami, *Storia della popolazione di Venezia*, p. 79.

8. Alberigo, *Vescovi italiani*; Prosperi, «Figura del vescovo». Cfr. Hay, *Church in Italy*, pp. 18-20.

9. Hay, *Church in Italy*, pp. 49-57.

10. Collett, *Italian Benedictine Scholars*, cap. 1.

11. Hay, *Church in Italy*, pp. 58-61; Zarri, «Aspetti dello sviluppo degli ordini religiosi»; Francastel, «Valeurs socio-psychologiques de l'space-temps», pp. 305-315; Kempers, *Painting, Power and Patronage*, pp. 26-35.

12. Origo, *World of San Bernardino*; Bronzini, «Pubblico e predicazione popolare».

13. Rusconi, «Predicatori e predicazione»; Nigro, *Brache di san Griffone*.

14. Pío II, *Commentaries*, libro 8.

15. Muir, *Civic Ritual*, pp. 223-230.

16. Harff, *Pilgrimage*, p. 40.

17. Peyer, *Stadt und Stadtpatron*; Fiume, *Santo patrono*.

18. Guasti, *Feste*; Trexler, *Public Life*, pp. 240 y ss., 326 y ss., 406 y ss., 450 y ss.

19. Weissman, *Ritual Brotherhood*; Eisenbichler, *Crossing the Bounderies*. Sobre san Martín, Trexler, «Charity and the defence of urban elite»; Hughes-Johnson, «Early Medici patronage». Sobre san Juan, Edgerton, *Pictures and Punishment*.

20. Hatfield, «Compagnia de'Magi».

21. Monti, *Un laudario umbra and Confraternitate medievali*.

22. Kristeller, «Lay religious traditions».

23. Waley, *Italian City-Republics*, p. 11.

24. Gaeta, «Alcuni considerazioni sul mito»; Logan, *Culture and Society*, cap. 1, Finlay, *Politics in Renaissance Venice*, cap. 1.

25. Davis, *Decline of the Venetian Nobility*, cap. 3; Finlay, *Politics in Renaissance Venice*, cap. 2.

26. Dante, *Purgatorio*, canto 6.

27. Segarizzi, *Relazioni*, p. 39.

28. Finlay, «Venetian republic as a gerontocracy»; Chojnacki, «Political adulthood».

29. Molho, «Politics and the ruling class»; Kent, «Florentine *Reggimento*» y *Rise of the Medici;* Rubinstein, *Government of Florence*; Brucker, *Civic World;* Stephens, *Fall of the Florentine Republic*, y Butters, *Governors and Government*, cap.1.

30. Elias, *Court Society*; cfr. Quondam, *Corti farnesiane*; Ossola, *Corte e il cortegiano*; Prosperi, *Corte e il cortegiano*; Fantoni, *Corte del granduca*; Rosenberg, *Court Cities*.

31. Cfr. Pottinger, *Court of the Medici*.

32. Malaguzzi-Valeri, *Corte di Ludovico il Moro*, vol. 1, cap. 3.

33. Ryder, *Kingdom of Naples*.

34. Guidi, «Jeu de cour».

35. Chabot, «Was there a Renaissance state?»; cfr. Gamberini, *Italian Renaissance State*.

36. Weber, *Economy and Society*, punto 2, caps. 10-14.

37. Alberti, *I libri della famiglia*, p. 221.

38. Prodi, *Papal Prince*, pp. 50 y ss.

39. Kraus, «Secretarius und Sekretariat»; Partner, *Pope's Men*.

40. Santoro, *Uffici del domino sforzesco*.

41. Mattingly, *Renaissance Diplomacy*.

42. Citado en Senatore, *Mundo de carta*, p.25.

43. Herlihy y Klapisch-Zuber, *Toscans et leur familles*.

44. Prodi, *Papal Prince*, p. 117.

45. Partner, «Papal financial policy».

46. Pío II, *De curialium miseriis*, p. 35.

47. Partner, *Renaissance Rome*, pp. 60 y ss.; D'Amico, *Renaissance Humanism*, pp. 27 y ss.

48. Chabod, «Usi ed abusi».

49. Witt, *Hercules at the Cross-Roads*, pp. 112 y ss.

50. Kent, *Rise of the Medici*, pp. 83 y ss. Cfr. Weissman, «Taking patronage seriously»; Cavalcanti, *Istorie fiorentine*, libro 2, cap. 1.

51. Elias, *Civilizing Process*; Kempers, *Painting, Power and Patronage*, pp. 209-216.

52. Warnke, *Court Artist*; Kemp, *Behind the Picture*, pp. 153-158.

53. Pío II, *De curialium miseriis*, p. 39.

54. Citado en Baron, *Crisis of the Early Italian Renaissance*, p. 139.

55. Dundes y Falassi, *Terra in piazza*.

56. Kent y Kent, *Neighbours and Neighbourhood*; Eckstein, *District of the Green Dragon* y «Neighbourhood as microcosm».

57. Hook, *Siena*, pp. 96 y ss.

58. Gaye, *Carteggio inédito d'artisti*, vol. 2, pp. 454-463; Klein y Zerner, *Italian Art*, pp. 39-44.

59. Biow, *Doctors. Ambassadors, Secretaries*.

60. Hemos pasado a liras, la moneda de referencia del período, diversas monedas como florines, ducados, etcétera. En ocasiones las cifras anuales son conversiones de tasas diarias multiplicadas por 250 en vez de por 365. No tenemos en cuenta la fluctuación de los precios, porque la inflación no afectó a Italia hasta mediados del siglo XVI. La fuentes a las que se recurre son Fossati, «Lavoro e lavoratori»; Lane, *Venetian Ships and Shipbuilders*; Barbieri, *Economia e politica*; Sardella, *Nouvelles et spéculations*; Chabod, *L'epoca di Carlo V*; Roover, *Rise and Decline of the Medici Bank*. Sobre los salarios de los jornaleros, cfr. Goldthwaite, *Building of Renaissance Florence*, apéndice 3.

61. Brown, *Bartolommeo Scala*.

62. Lipset y Bendix, *Social Mobility*.

63. Delumeau, «Mobilité sociale»; Herlihy, «Three patterns».

64. Cavalcanti, *Istorie fiorentini*, libro 3, cap. 2. Cfr. Kent, «Florentine *Reggimento*»; Brucker, *Civic World*, pp. 256 y ss., 472 y ss.

65. Ventura, *Nobiltà e popolo*, cap. 2, Lane, *Venice*, pp. 111 y ss., 151 y ss., 252 y ss.

66. Jones, «Economia e societa».

67. Beloch, *Bevölkerungsgeschichte*, pp. 327 y ss.

68. Cohn, *Laboring Classes*.

69. Kent, «Be rather loved tan feared».

70. Carta a Vettori de 9 de abril de 1513. De ahí que lo más probable es que el NiccolòMachiavelli que trabajaba en un banco fuera otro. En contra Maffei, *Giovane Machiavelli banchiere*.

71. Goldthwaite, *Private Wealth*, y Kent, *Household and Lineage*, ofrecen estudios estupendos y, hasta cierto punto, contradictorios sobre las familias patricias florentinas. Sobre las *loggias* y los ancestros, véase Kent, *Household and Lineage*, cap. 5; sobre la sociedad y los individuos, Connell, *Society and Individual*.

72. Sobre el contexto del Mediterráneo, Braudel, *Mediterranean and the Mediterranean World*, puntos 1 y 2.

73. Zanetti, *Problemi alimentari*.

74. Cohn, *Creating the Florentine State*.

75. Berengo, *Nobili e mercanti*, p. 298.

76. Gambi y Bollati, *Storia d'Italia* es una introducción a la historia geográfica de Italia muy bien ilustrada.

77. Lopez, «Quattrocento genovese».

78. Lane, *Venice*.

79. Doren, *Florentiner Wollentuchindustrie*.

80. Barbieri, *Economia e politica*.

81. Lowry, *World of Aldus Manutius* y *Nicholas Jenson*; Zeidberg y Superbi, *Aldus Manutius and Renaissance Culture*; Nuovo, *Commercio librario*.

82. Roover, *Rise and Decline of the Medici Bank*; Gilbert, *Pope, his Banker and Venice*, cap. 4.

83. Sereni, *Storia del paesaggio* y «Agricoltura e mondo rurale»; Jones, «Agrarian development» e «Italy».

84. Dowd, «Economic expansión of Lombardy».

85. Klapisch-Zuber y Day, «Villages désertés en Italie».

86. Gras, «Capitalism, concepts and history». Cfr. Braudel, *Wheels of Commerce*, cap. 3.

87. Doren, *Florentiner Wollentuchindustrie*, criticado por Hermes, «Kapitalismus» y Roover, «Florentine firm». Sobre la industria de la seda en Lucca, véase Berengo, *Nobili e mercanti*, pp. 66 y ss.

88. Kirshner y Molho, «Dowry fund».

89. Tenenti, *Naufrages*.

90. Ejemplos en Bolonia, *Napoli e le rotte mediterranee*; Nuovo, *Commercio librario*, p. 48.

91. Lopez, «Hard times and investment». Cfr. Esch, «Sul rapporto fra arte ed economia».

92. Goldthwaite, «Renaissance economy», «Empire of things», *Wealth and the Demand for Art y Economy of Renaissance Florence*.

93. Bourdieu, *Distinction*. Sobre Italia, Burke, *Historical Anthropology*, pp. 132-149.

10

El cambio social y cultural

> [...] dadas las mutaciones que naturalmente experimentan las cosas en el curso del tiempo, donde hubo riquezas viene la pobreza... quien las adquirió las tiene en mayor consideración, y habiendo sabido ganarlas conoce también el arte de conservarlas [...] De los herederos, en cambio —no sintiendo tanto aprecio por lo que sin fatiga encuentran en casa, educados como ricos, y no habiendo aprendido el arte de ganarlas— no puede causar estupor alguno que por derroche o mala administración se les vayan de las manos.
>
> Guicciardini, *Ricordi*, n.º 33

En este libro hemos descrito y analizado las «estructuras» sociales y culturales, es decir, los factores que se mantuvieron más o menos constantes a lo largo de un siglo o dos. No fueron factores estáticos, pero pretender que lo fueron clarifica el análisis. Hasta ahora los factores artísticos, ideológicos, políticos y económicos se han considerado de forma aislada. Es un método que tiene sus ventajas si el fin es describir y analizar. Es obvio, sin embargo, que lo que experimentaron los contemporáneos fue la combinación o coyuntura de todos estos factores, sometida a un cambio continuo. De ahí que pueda ser de utilidad analizar conjuntamente todos los temas de las diferentes secciones y centrarnos en la tarea tradicional del historiador: el estudio del cambio a lo largo del tiempo.

Resulta muy práctico distinguir entre tres tipos de cambios, como hiciera Braudel en su famoso estudio sobre el Mediterráneo[1]. Existe un cambio a corto plazo, el tiempo en el que se inscriben los acontecimientos y del que la gente de la época fue muy consciente, y otro a largo plazo, casi imposible de percibir en la época misma pero visible para el análisis histórico. Hay ocasiones en las que también es útil distinguir el largo plazo de otro aún más largo, como hace Braudel, pero no es el caso en un estudio como este que solo abarca dos siglos.

Generaciones

Cuando se estudian cambios a corto plazo, «generación» es un concepto útil y atractivo. Es atractivo porque parece surgir de esa misma experiencia que nos mueve a identificarnos con un grupo y a distanciarnos de los demás. Nos ayuda a la hora de analizar los lazos entre la historia de los acontecimientos y la de las estructuras, el punto más débil del estudio de Braudel. El concepto de generación parece especialmente útil en el caso de un grupo tan autoconsciente como el formado por los artistas y escritores del Renacimiento. Cuando

estudiaba el Manierismo, el historiador del arte Walter Friedländer formuló su «ley del abuelo», arguyendo que «una generación que deliberadamente rechaza los puntos de vista y sentimientos de sus padres y maestros directos retrocede hasta el período precedente y adopta aquellas tendencias contra las que tan celosamente habían luchado sus padres, aunque dándoles un nuevo sentido»[2].

A menudo se ha dicho que una generación supone cuando menos treinta años, el período que transcurre entre la madurez y la jubilación. Sin embargo, la vida media de un adulto varía con el tiempo y, con ella, la diferencia de edad entre padres e hijos[3]. En cualquier caso, las generaciones no son factores objetivos sino construcciones culturales. Como en el caso de las clases sociales, la conciencia de pertenecer a una generación constituye una parte crucial de la propia experiencia. Generaciones y clases sociales comparten lo que el sociólogo Karl Mannheim llamó «una ubicación común en el proceso social e histórico» que favorece ciertas conductas e inhibe otras[4].

Aunque sea el mismo proceso histórico el que crea la conciencia generacional, no todas las generaciones tienen por qué tener la misma duración ni distanciarse en la misma medida de sus predecesoras. Hay acontecimientos que generan vínculos más intensos de lo normal entre los componentes de un determinado grupo de edad. A los escritores españoles conocidos como la «Generación del 98», desde Miguel de Unamuno hasta Ortega y Gasset, les unió la percepción común de que España ya no era una gran potencia tras la pérdida de las colonias de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas[5]. Es posible que esta aguda conciencia generacional sea un fenómeno propio de los siglos XIX y XX (el resultado de un cambio social, cultural y político tras 1789) que, por lo tanto, no debemos proyectar sobre el pasado. Sin embargo, sí puede ser positivo comprobar si algunos de los acontecimientos más importantes de la Italia renacentista hicieron más conscientes a ciertos grupos de edad de su común ubicación en la historia, y si esta conciencia afectó a las artes.

En su estudio de lo que denomina «la crisis del Renacimiento italiano», Hans Baron (*supra*, pp. 50-51) destaca, al igual que otros especialistas, cómo la magnitud de los acontecimientos políticos de comienzos del siglo XV contribuyó a crear una generación[6]. Giangaleazzo Visconti, duque de Milán, construyó un imperio conquistando Verona, Vicenza, Padua y, más tarde, Pisa, Perugia, Siena y Bolonia entre 1395 y 1402. Los florentinos, prácticamente rodeados, quizá pensaran que serían los siguientes. Sin embargo, pudieron defenderse hasta que el duque falleció a causa de la peste.

Leonardo Bruni, canciller de Florencia, definió la guerra entre Florencia y Milán como una lucha entre libertad y tiranía. Identificaba a Florencia con la República romana, bajo cuyo gobierno se suponía que había sido creada la ciudad. En sus comentarios sobre este tema (citado *supra*, p. 43) nos recuerda que las brillantes mentes de Roma desaparecieron bajo la tiranía de los emperadores. En su oración pronunciada con ocasión de la muerte del patricio Nanni Strozzi, Bruni también identificaba a Florencia con la Atenas clásica y los valores recogidos en el discurso fúnebre de Pericles que eligió como modelo.

A comienzos del siglo XV se percibe un cambio de estilo relativamente repentino en las artes visuales florentinas que las acerca al arte de la antigua Roma. Los artistas responsables de este cambio atravesaban por una edad muy impresionable cuando la ciudad rechazó la amenaza de Giangaleazzo Visconti. Brunelleschi, por ejemplo, tenía veinticinco años en 1402; Ghiberti, veinticuatro; Masolino, diecinueve; Donatello, dieciséis aproximadamente.

La «teoría de Baron» nos permite explicar de forma elegante y sucinta una gran variedad de fenómenos. Es relevante tanto para analizar el humanismo de Bruni y su círculo como para estudiar las artes visuales. En las artes, explica las formas y la creación de un estilo «antiguo», así como la iconografía. Como sabemos (*supra*, p. 174), las representaciones del rey David y san Jorge tienen claras connotaciones políticas. Podemos aplicar la teoría tanto a los patronos como a los artistas para comprobar que a Brunelleschi y Donatello les estimuló el patronazgo cívico y, a este, la crisis.

Sin embargo, esta interpretación basada en la relación existente entre cultura y política es algo más ambigua de lo que podría parecer. Se puede argumentar que los acontecimientos de 1402 fueron decisivos para la formación de una nueva generación, pero también que esta fue obra de un período más largo que abarca desde la década de 1390 hasta la de 1420. Afirmar, como decía Baron, que un año es crucial, no está exento de controversia, pues nos obliga a datar ciertas obras de Bruni o a omitir a figuras tan importantes como Coluccio Salutati (1331-1406), quien expresó ideas similares antes de tiempo, y Masaccio (1401-*ca*. 1428), que nació demasiado tarde[7].

Parece plausible que la lucha contra Milán y, posiblemente, la anterior guerra de los Ocho Santos entre Florencia y el papado (1375-1378) fueran acontecimientos decisivos, pero eso no los convierte en las únicas causas del surgimiento de toda una generación. Debemos reconocer que sabemos muy poco sobre las actitudes políticas de los artistas más importantes, como Brunelleschi y Donatello, y tampoco está claro si la insistencia de Bruni en el tema de la libertad expresaba una verdadera convicción o una mera actitud oficial requerida en el ejercicio de su cargo. En todo caso, el argumento solo es válido en el caso de Florencia, y aunque los florentinos fueran los líderes de la innovación hubo más humanistas importantes, como Vittorino da Feltre y Guarino de Verona, y más artistas, de Pisanello a Jacopo Bellini. A los dos humanistas citados no parecían disgustarles los príncipes: Vittorino fue contratado por la corte de Mantua, Guarino por la de Ferrara.

Otro de los acontecimientos políticos que parecen haber tenido un profundo impacto en la cultura fue la caída de Constantinopla a manos de los turcos en 1453[8]. Hace muchos años que esta teoría se considera en los manuales *la* explicación del Renacimiento y tuvo su origen en la época, cuando fue formulada por el humanista lombardo Pier Candido Decembrio. Se supone que la caída de la ciudad había obligado a los estudiosos griegos a emigrar a Italia, llevando consigo su conocimiento de la literatura y la lengua griegas, lo que estimuló el resurgimiento de la cultura clásica. La objeción más evidente a esta teoría es que ya había estudiosos griegos trabajando en Italia antes de 1453. Gemistos Plethon y Bessarion asistieron al Concilio de

Florencia en 1439, y el segundo permaneció en Italia tras esa fecha. Demetrios Chalcondylas y Theodore Gaza llegaron a Italia en la década de 1440. Sin embargo, al igual que en el caso de 1402, quizá sea erróneo centrar demasiado nuestra atención en una fecha concreta. El acontecimiento político crucial fue el avance hacia el oeste de los turcos, que ya estaba claro antes de 1453. Es más, fue la amenaza turca la que favoreció el reencuentro entre los cristianos griegos y latinos en el Concilio de Florencia. El humanista Theodore Gaza fue a Italia después de que los turcos tomaran su ciudad natal, Salónica, en 1430. Tras la caída de Constantinopla, llegaron a Italia muchos otros humanistas griegos, como Janos Argyropoulos y Janos Lascaris.

Estos inmigrantes ejercieron una gran influencia en el mundo italiano de la cultura, similar a la ejercida por los eruditos de Europa Central (incluidos muchos especialistas en el Renacimiento) en el mundo anglófono a partir de 1933. Estimularon los estudios griegos, pero su importancia radica en que satisficieron una demanda ya existente. La caída de Constantinopla impresionó a la cristiandad, pero no parece que, en sí, pueda explicar el surgimiento de una generación. Es más, los artistas y escritores nacidos entre 1420 y 1450 (como Ficino o Ghirlandaio) parecen formar un grupo menos consciente políticamente que el de sus predecesores, ya fuera como reacción contra ellos o porque la época en la que vivieron fue un período de relativa paz en la península: la época del equilibrio de poder en el seno de Italia.

Tras dos generaciones esencialmente florentinas, llegó una genuinamente italiana. De los ochenta y cinco miembros de la élite cultural nacidos entre 1460 y 1479, solo veintiuno eran toscanos. En cualquier caso, los acontecimientos políticos lograron que la generación de 1460-1490 (que incluye a Maquiavelo y Guicciardini, Ariosto y Bembo, Miguel Ángel, Tiziano y Rafael) fuese consciente de su destino común como italianos. Sus años de formación estuvieron marcados por la invasión francesa de 1494 y las largas guerras subsiguientes; una lucha por el poder entre los franceses (bajo Carlos VIII, Luis XII, Francisco I), las fuerzas de España (bajo Fernando el Católico) y el Imperio (bajo Maximiliano y Carlos V). Murieron muchos italianos, ya fuese luchando a favor o en contra de los invasores. Se tomaron muchas ciudades y, en algunos casos, las saquearon. En ocasiones, los historiadores utilizan el término «crisis» con cierta negligencia. Todos aquellos que lo utilicen para definir un período concreto, deberían demostrar que fue precedida y seguida de años sin crisis[9]. En todo caso, es evidente que Italia estaba atravesando «malos tiempos».

El año 1494 se ha considerado un punto de inflexión en la historia de Italia, y de Europa en general, desde entonces hasta hoy. Francesco Guicciardini y Leopold von Ranke son solo dos ejemplos de distinguidos historiadores que inician su relato de los acontecimientos en torno a ese año. Bernardo Rucellai elige un punto de partida aún más cercano a 1494[10]. Sin embargo, no podemos dar por sentado que 1494 marque una ruptura en la historia de la cultura italiana, aunque sea fácil hallar pruebas que apoyen esta sugerencia.

La dispersión de artistas y escritores durante este período de conflictos es relativamente

fácil de trazar. El músico Heinrich Isaac, por ejemplo, tuvo que marcharse de Florencia cuando expulsaron a sus patronos, los Medici. En Nápoles, los planes para mejorar la ciudad cayeron en el olvido debido a la invasión francesa y el arquitecto fray Giocondo emigró a Francia siguiendo a Carlos VIII. En Milán, el año negro fue 1499, cuando Ludovico Sforza dejó la ciudad ante el ataque francés y los artistas de su corte se dispersaron. El arquitecto Bramante, el escultor Cristoforo Solari y el músico Gaspar van Weerbecke se dirigieron a Roma, mientras el historiador Bernardino Corio se retiró a sus posesiones rurales. En 1509 le tocó el turno a Venecia, pues aunque la ciudad no llegó a caer invadieron sus territorios en tierra firme. La Universidad de Padua estuvo cerrada durante varios años y el impresor Aldo Manuzio dejó la ciudad durante tres años por razones económicas o políticas[11].

Maquiavelo y Savonarola reaccionaron de forma muy diferente en esta época de conflictos. Savonarola creía que la invasión francesa cumplía su profecía sobre un nuevo diluvio. Describía a Carlos VIII como el instrumento de Dios para la reforma de la Iglesia y afirmaba que había sido capaz de invadir Italia debido a que estaba sumida en el pecado. Algunos humanistas, como Giovanni Nesi, compartieron las ideas de Savonarola sobre la llegada inminente de una «nueva era»[12]. Para Maquiavelo, la fácil conquista de Italia por parte de los ejércitos de Carlos VIII también era una lección, pero el escritor dedujo algo totalmente diferente a Savonarola. Maquiavelo aprendió que los hombres eran «desagradecidos, vacilantes, mentirosos e impostores» y que lo decisivo en política era la fuerza y no la razón. Su obra, como la de Guicciardini, refleja lo que se ha denominado una «crisis de pensamiento»[13]. Los acontecimientos políticos habían puesto en duda las ideas convencionales sobre la perfectibilidad del hombre y el lugar de la razón en política que defendían los humanistas del siglo XV. Al igual que la generación española de 1898, la italiana de 1494, de Maquiavelo a Savonarola, parece haberse guiado por la necesidad de explicar el desastre que les había conmocionado, aunque luego dieran respuestas muy diferentes. Los venecianos se ahorraron esta crisis, pero solo para verse inmersos en una propia en 1509, cuando se creó la Liga de Cambrai que llegó a amenazar la independencia de la ciudad[14].

Lo que ya resulta más difícil es saber en qué medida afectó este desastre tanto a los estilos artísticos como al pensamiento. El ejemplo de Botticelli sugiere que sí se vieron afectados. Aunque Botticelli ya tenía más de cuarenta años cuando tuvo lugar la invasión, su estilo cambió de forma patente a partir de 1494. La seguridad que se observa en sus pinturas anteriores fue sustituida por la calidad, mucho menos tranquilizadora, de su *Piedad o su Natividad mística*. La inscripción incluida en esta última obra es un ejemplo directo y poco común de la reacción del pintor a este tiempo de conflictos, que Botticelli, al igual que Savonarola, interpretaba en términos milenaristas:

> Yo, Sandro, pinté este cuadro a finales del año 1500, cuando los problemas de Italia, en el intermedio posterior al tiempo estipulado en el capítulo undécimo de san Juan, en la segunda calamidad del Apocalipsis, cuando el demonio se ve libre durante tres años y medio. Según el capítulo vigésimo volverá a ser encadenado y lo veremos precipitarse como en esta pintura[15].

Sin embargo, en términos generales, no podemos probar la existencia de conexiones muy estrechas entre los acontecimientos políticos y el estilo pictórico de este período. Un pintor florentino, Baccio della Porta, ardiente seguidor de Savonarola, se hizo dominico en 1500, pero el estilo de sus cuadros, que pasó a firmar como fray Bartolommeo, no cambió. Los dibujos de Leonardo sobre la destrucción del mundo datan de comienzos del siglo XVI, cuando Italia estaba siendo destruida, pero sus notas no sugieren relación alguna entre ambos hechos. El estilo de Leonardo no cambió durante este período, y ni siquiera abandonó Milán cuando la invadieron los franceses.

Treinta y tres años después de 1494 nos encontramos con otro año negro, generalmente considerado como el final de un período: 1527, cuando Roma fue saqueada por las tropas del emperador Carlos V. Sin duda, fue el mayor desastre ocurrido en la ciudad desde el saqueo de Alarico y los visigodos, más de mil cien años antes. La gente de la época lo consideró un cataclismo y al parecer tuvo, como la invasión de 1494, efectos tangibles aunque limitados sobre las artes.

En los años anteriores a 1527, Roma había sido un centro de patronazgo especialmente grandioso. Debido al gran número de artistas y escritores que habitaban en este «centro del mundo» (*caput mundi*), su dispersión fue espectacular. Aretino, Sebastiano del Piombo y Jacopo Sansovino se fueron a Venecia, y al año siguiente Michele Sammicheli también entró al servicio de los venecianos. Parmigianino (capturado por soldados alemanes) y el grabador Marcantonio Raimondi emigraron a Bolonia. Cellini volvió a Florencia tras las proezas de las que se jactara en sus memorias. El pintor Giovanni da Udine, alumno de Rafael, volvió a Udine, mientras que sus colegas Perino del Vaga y Polidoro da Caravaggio regresaron a Génova y Nápoles, respectivamente. Quienes se quedaron en Roma sufrieron experiencias desagradables. El arquitecto-pintor Baldassare Peruzzi, por ejemplo, fue encarcelado hasta que pagó su libertad. El humanista Jacopo Sadoleto perdió su biblioteca, y el también humanista Angelo Colocci perdió sus manuscritos y esculturas. No debe sorprendernos, por lo tanto, que un amigo de Colocci, Pierio Valeriano, escribiese un libro sobre las miserias de los *litterati*, «especialmente en estos tiempos»: «Los hay que mueren afectados por las plagas, otros van al exilio y sufren por la ausencia; unos son masacrados por la espada, otros asaltados por tormentos diarios»[16].

El saqueo de Roma puso punto final al predominio cultural de la ciudad. Lo que ya es más difícil de saber es si este acontecimiento también contribuyó al surgimiento de una generación, o estimuló cambios estilísticos. Como en el caso de los años 1402 y 1494, sería un error centrarse en 1527 sin tener en cuenta los períodos anterior y posterior. La década de 1520 fueron unos años terribles para Italia, años de hambre, peste, asedios y saqueo de ciudades como Génova, Milán, Nápoles y Florencia o Roma. Fueron años de crisis espiritual o, si lo anterior suena demasiado vago, de severas críticas contra la Iglesia que llevaron a la formación de nuevas órdenes religiosas con reglas más estrictas (como los teatinos y los capuchinos) y también a un mayor interés por las ideas de Lutero. La difusión de profecías a

través de libretos populares sugiere que los habitantes comunes de las ciudades se vieron envueltos en este movimiento de crisis, críticas y expectativas de renovación[17]. La Iglesia reaccionó creando el Santo Oficio en 1542, una inquisición centralizada, y el Índice de Libros Prohibidos unos años después. El incremento de la eficacia de la censura eclesiástica fue un factor crucial para el desarrollo de las artes en la Italia posterior a 1550[18].

Fue en la década de 1520 cuando apareció el estilo que los historiadores del arte denominan «Manierismo», rompiendo con las reglas de la perspectiva, la proporción, la combinación de motivos arquitectónicos, etcétera. Hallamos un ejemplo famoso de esta ruptura de las normas en el Palazzo del Te de Mantua diseñado por Giulio Romano (1527-1534), que contiene un friso en el que cada tercer triglifo se encuentra fuera de su lugar y parece que está a punto de caerse (*supra*, p. 93) . Era una especie de broma arquitectónica, pero lo interesante es preguntarse si el rechazo de las reglas y la razón, ya fuera en broma o en serio, no era una reacción propia de este tiempo de conflictos, del que surgió una generación a la que pertenecen escritores como Aretino, Berni y Folengo, y artistas como Pontormo, Rosso, Giulio Romano, Cellini, Parmigianino y Vasari (todos ellos nacidos entre 1492 y 1511). Fue una generación que hacía gala de un estado de ánimo inestable, pues pasaban del enérgico rechazo al mundo a su cínica aceptación. Al estudiar el movimiento podríamos describir los cambios estilísticos como reacciones ante un giro en la visión del mundo y, a este, como una respuesta a los cambios habidos en el mundo. Algunos autores llegarían a decir incluso que fue una generación «alienada»[19].

Pero esta explicación es demasiado simplista, porque ignora la posibilidad de que los cambios estilísticos sean (en parte al menos) reacciones ante la evolución del arte, más que ante el mundo exterior. En cualquier caso carecemos, una vez más, de pruebas sobre la vida interior de los artistas y sus reacciones ante el mundo que les rodeaba. La única excepción, Miguel Ángel, pertenecía a una generación anterior (había nacido en 1475). Este artista estuvo relacionado con los movimientos religiosos, se sintió atraído por Savonarola en su juventud y por Ignacio de Loyola en su vejez. Sus cartas y poemas nos transmiten una sensación de angustia espiritual. Sin embargo, lo poco que sabemos sobre las vidas y personalidades de artistas como Giulio Romano y Parmigianino sugiere que eran muy diferentes a Miguel Ángel. Lo único que podemos afirmar con cierta seguridad es que los manieristas respondieron de forma diferente a experiencias similares, de entre las que destaca el saqueo de Roma[20].

Los cambios estructurales

Mientras tenían lugar estos acontecimientos decisivos, en Italia se producían otros cambios sociales y culturales no menos significativos, aunque en la época pasasen inadvertidos. Si comparamos la situación de finales del siglo XVI con la de 1400, apreciaremos claramente importantes diferencias. En 1400, por ejemplo, lo que nosotros llamamos Renacimiento era un

movimiento restringido a un pequeño grupo de florentinos, que aportaron innovaciones importantes a las artes y criticaron algunas de las hipótesis y valores tradicionales. Estas personas estaban rodeadas, incluso en Florencia, por colegas con actitudes tradicionales, patronos que hacían encargos rutinarios y artesanos que trabajaban según la costumbre. Las nuevas ideas y el nuevo estilo se expandieron gradualmente desde Florencia al resto de la Toscana y, de ahí, al resto de Italia[21].

La invención de la imprenta ayudó a difundir los ideales del movimiento con mayor rapidez. Las gramáticas y antologías de poemas y cartas familiarizaron a los hombres y mujeres cultos de toda Italia con la lengua toscana. Los tratados ilustrados de arquitectura de Vitruvio, Serlio y Palladio difundieron el lenguaje clásico de la arquitectura. El nuevo arte fue creando poco a poco un mercado propio. Los patronos se hicieron conscientes de que podían encargar esculturas o escenas de la mitología clásica, mientras que el conocimiento de las diferencias entre los órdenes dórico, jónico y corintio pasó a formar parte de la educación de los caballeros.

El aumento del interés público por estos nuevos ideales evidentemente favoreció el cambio y el desarrollo de un arte y una literatura más alusivas. Los escritores Aretino y Berni parodiaron, entre otros, la lírica amorosa de Petrarca. Para disfrutar de sus poemas, el lector debía tener ciertos conocimientos sobre Petrarca y sus imitadores del siglo XV, familiaridad que engendraba aburrimiento y posiblemente un cierto desprecio[22]. De forma similar, para apreciar los errores deliberados en los solecismos del friso de Giulio Romano en Mantua, los espectadores debían tener cierto conocimiento de las reglas y ciertas expectativas visuales. Habían de sorprenderse cuando estas se falseaban y, por último, disfrutar de la sorpresa porque la familiaridad con las reglas les había provocado cierto tedio.

Otra consecuencia no premeditada de la expansión de los nuevos ideales fue la disminución de las diversidades regionales, de enorme importancia en los siglos anteriores y aún visibles en el siglo XVI en Lombardía, Nápoles y, sobre todo, Venecia[23]. Domenico Beccafumi, por ejemplo, no fue un pintor específicamente sienés, como por ejemplo Neroccio de Landi. De Milán a Nápoles, la literatura compuesta en dialecto fue dejando paso a otra escrita en toscano[24].

Ya hemos analizado otros cambios culturales en este estudio. El estilo individual se fue haciendo cada vez más palpable en arte y literatura, y atrajo mucha más atención en el siglo XVI que con anterioridad (*supra*, pp. 216 y ss.). Se produjo una lenta pero inexorable secularización de las artes; apreciamos, por ejemplo, un incremento en la proporción de cuadros con motivos seculares[25]. También aumentó la preocupación por la gravedad, la elegancia, la gracia, la grandiosidad o la majestad, tanto en el arte como en la literatura[26]. El resultado fue que muchas palabras hubieron de ser eliminadas de la literatura (términos dialectales, técnicos, «vulgares», etcétera), y muchos gestos fueron suprimidos del arte. Wölfflin habla de un ejemplo sorprendente: «En *La última cena* de Ghirlandaio (1480), san Pedro señala a Jesucristo con el pulgar, un gesto popular considerado inadmisible por el arte

de calidad»[27]. En el transcurso del siglo XVI, las clases altas dejaron de acudir gradualmente a las fiestas populares. No iban al carnaval, pero crearon uno propio, paralelo al popular. En resumen, las diferencias culturales entre las regiones fueron sustituidas por diferencias culturales entre clases sociales. A medida que se acortaba la distancia entre la cultura lombarda y la toscana, aumentaba entre la alta cultura y la cultura popular[28].

¿Qué produjo estos cambios? Sería presuntuoso intentar explicarlos con todo detalle, pero también sería absurdo ignorar sus conexiones con los cambios sociales que fueron teniendo lugar, tanto en el medio artístico como en Italia en su conjunto.

Hubo, por ejemplo, un ascenso gradual del estatus de los artistas, y lo mismo cabe decir de sus orígenes sociales. Importantes artistas de comienzos del siglo XV, como fray Angelico, Jacopo Bellini (hijo de un calderero), Andrea Castagno (hijo de un campesino), Donatello, fray Lippo Lippi, Masolino y Michelozzo, eran de origen humilde. Sin embargo, un gran número de artistas importantes nacidos en los veinte primeros años del siglo XVI tenían un estatus relativamente elevado: Paris Bordone, por ejemplo (cuya madre era noble), Angelo Bronzino, Benvenuto Cellini, Leone Leoni (que fue nombrado caballero) y Piero Ligorio (un noble). La mayoría de los artistas nobles son posteriores a 1480, al igual que la mayoría de los pintores que llevaban un estilo de vida ostentoso, como Rafael (de quien se dijo que sería nombrado cardenal) y Baldassare Peruzzi, tomado por un noble al ser capturado durante el saqueo de Roma. En su vida de Dello Delli, Vasari señalaba que en el siglo XV, a diferencia de «hoy», los artistas no se avergonzaban de pintar y dorar muebles. Lo que explica esta vergüenza es un incremento del estatus social. Otro signo del alejamiento entre artistas y artesanos fue la fundación de academias, como la Accademia di Disegno de Florencia (fundada en la década de 1560) y la Accademia di San Luca de Roma (fundada en la de 1590). Estas instituciones se crearon siguiendo el modelo de las academias literarias, que eran asociaciones de nobles aficionados. En 1400, tanto el estatus social del arte como los orígenes sociales de los artistas eran bajos y un factor ayuda a explicar el otro. Sin embargo, hacia 1600 el estatus y los orígenes de los artistas se habían elevado al mismo tiempo.

Durante este período también hubo cambios significativos en el patronazgo. En el siglo XVI hallamos un número importante de coleccionistas que, como la bien documentada Isabella d'Este o los patronos venecianos de Giorgione, compraban obras de arte por su propio valor, se interesaban por el estilo y los detalles iconográficos y preferían adquirir un Rafael o un Tiziano antes que una Madonna o un san Sebastián. El individualismo artístico se hizo rentable, y aunque los artistas rara vez aparecen en inventarios anteriores a 1600, existen pruebas de que en ciertos círculos se pasó de las «imágenes de culto» en sentido religioso al «culto a las imágenes»[29]. También hubo un cambio en el equilibrio de poder entre el patrono y el artista, tal vez porque la elevación de su estatus social mejoró su posición negociadora. Miguel Ángel, quien trató a los patronos de una forma que la mayoría de sus colegas no podían emular, no era hijo de un artesano, sino de un magistrado florentino. Por otro lado, el incremento de la independencia de los artistas, que cada vez se parecían más a los poetas y

menos a los carpinteros, sin duda aumentó su estatus. Los papeles de artista y patrono eran mutuamente dependientes y cambiaron al mismo tiempo. Los dos formaban parte de una red de roles sociales y los cambios en la estructura social afectaban a ambos.

Podemos resumir estos cambios en la estructura social con dos palabras que denotan dos tendencias contradictorias: «comercialización» y «refeudalización».

En los capítulos anteriores hemos intentado demostrar la comercialización. En el siglo XV las ciudades habían crecido mucho y lo hicieron aún más en el XVI. Florencia, por ejemplo, pasó de los cuarenta mil habitantes en 1427 a unos setenta mil a mediados del siglo XVI. Nápoles tenía cuarenta mil en 1450, pero más de doscientos mil un siglo después. El crecimiento de estas y otras ciudades trajo consigo una mayor comercialización de la agricultura. En la Toscana, por ejemplo, se extendió la costumbre de compartir las cosechas; un sistema que supone que los propietarios territoriales pensaban cada vez más en beneficios, como auténticos hombres de negocios, y no en obtener ingresos regulares en forma de rentas fijas. Por entonces, el mercado del libro cobró importancia gracias a la invención de la imprenta. Como sabemos, sucedió lo mismo en el mercado de las obras de arte, antiguas y modernas, originales o reproducciones.

Sin embargo, esta tendencia se vio compensada en cierto modo por otra, descrita por algunos historiadores como «refeudalización» (en el sentido amplio del término marxista «feudal») y por Braudel como la «traición de la burguesía»[30]. Cierto número de mercaderes ricos (desgraciadamente no podemos establecer el número concreto para cada década) desviaron sus inversiones del comercio a la tierra. Esta tendencia es más evidente en las dos ciudades que más nos han interesado en este estudio, Florencia y Venecia, donde los patricios, situados durante mucho tiempo entre la burguesía y la nobleza, optaron por seguir el estilo de vida de esta. En Florencia el movimiento fue gradual, casi imperceptible en una generación concreta, pero se hace evidente si comparamos el patriciado de 1600 con su equivalente de 1400, o con el mejor documentado de 1427. En Venecia, el movimiento fue más repentino. En torno a 1570 los patricios empezaron a desviar sus inversiones del comercio a las propiedades en tierra firme, desde la vecina Padua a la más alejada Friuli[31]. De empresarios se convirtieron en rentistas, pasaron de interesarse básicamente por el beneficio a volcarse en el consumo. Los gestos elegantes que aparecen en los cuadros de Bronzino y otros reflejan las actitudes de los retratados, quienes ya no estaban dispuestos a ensuciarse las manos como hicieran sus padres y abuelos (los buenos mercaderes, como observaba Giovanni Rucellai a finales del siglo XV, siempre tenían los dedos manchados de tinta)[32]. Las villas venecianas más espléndidas, empezando por Villa Maser, construida por Palladio y decorada por Veronese a comienzos de la década de 1560 para la familia Barbaro, pertenecen a este período de vuelta a la tierra.

¿Qué propició este cambio? Parece un ejemplo del ciclo del retorno a la tierra, el síndrome de la tercera generación descrito por el economista estadounidense W. W. Rostow, que lo denominó «la dinámica del modelo de los Buddenbrook», basándose en la famosa novela de

Thomas Mann en la que se describe a una familia de Lübeck[33]. Como en la novela de Mann, en la Italia renacentista también hallamos ejemplos de familias (el más evidente, el de los Medici) que dejan el comercio por su educación humanista; Lorenzo el Magnífico componía versos mientras el banco familiar se hundía. Pero el cambio significativo fue el que no afectó solamente a algunas familias, sino a todo un grupo social. Muchas familias habían dejado el comercio con anterioridad a estas fechas, la novedad, en Florencia, Venecia y otros lugares, fue la ausencia de nuevas familias que las sustituyesen.

¿Por qué? El motivo fundamental probablemente fuera económico. Tras el descubrimiento de América, el centro de gravedad del comercio europeo se había ido trasladando del Mediterráneo al Atlántico. Los italianos estaban perdiendo su posición tradicional como intermediarios en el comercio internacional, siendo sustituidos por portugueses, ingleses y, sobre todo en el siglo XVII, por holandeses. Aquí volvemos a encontrarnos con el tema de «momentos difíciles y desprecio hacia el comercio» (*supra*, p. 224). Como subían los precios de los alimentos, a los italianos ricos de las ciudades la tierra les parecía una inversión cada vez más atractiva.

Este cambio en el estilo de vida del patriciado fue bueno para las artes a corto plazo, pero a largo plazo no lo fue tanto. La clase gobernante se inclinaba más al patrocinio de las artes porque formaba parte de su nuevo estilo de vida aristocrático, pero a largo plazo la riqueza que les permitía construir palacios y comprar obras de arte se fue acabando. El cambio en los valores, sobre todo la importancia dada el nacimiento y el desprecio por el trabajo manual, no favorecía el recién adquirido estatus social de los artistas. Se produjo una suerte de «fuga de cerebros» (y el cerebro es lo que usan los artistas al mezclar sus colores) gracias a la difusión de los ideales renacentistas por otros países, con la consiguiente demanda de artistas italianos en Hungría, Francia, España, Inglaterra y otros lugares. En los siglos XIV y XV, Italia, un país de repúblicas mercantiles, era social y culturalmente distinta, pero cuando empezó a parecerse a otras sociedades perdió su liderazgo cultural. La creatividad se desplazó de las artes visuales a la música, lo que se ha explicado recurriendo tanto a la decadencia de las ciudades-estado como al incremento del control eclesiástico sobre los medios de comunicación[34]. En todo caso, el arte italiano siguió siendo la envidia de Europa hasta la muerte de Bernini en 1680.

---

1. Braudel, *Mediterranean and the Mediterranean World*.

2. Friedländer, *Mannerism and Anti-Mannerism*, p. 56. Cfr. Pinder, *Problem der Generation*; Peyre, *Générations littéraires*.

3. Herlihy, «Generation in medieval history».

4. Mannheim, *Essays*, pp. 276-320, donde habla de Pinder.

5. Ramsden, *1898 Movement*.

6. Baron, *Crisis of the Early Italian Renaissance*. Cfr. Fubini, «Renaissance historian»; Hankins, «Baron thesis»; Molho, «Hans Baron crisis».

7. Críticas a Baron en Seigel, «Civic humanism»; Larner, *Culture and Society*, pp. 244 y ss.

8. Burke, «Myth of 1453».

9. Bec, *Italie 1500-1550*, extiende la noción de crisis a todo el período que va de 1500 a 1550.

10. Gilbert, «Bernardo Rucellai»; Bec, *Italie 1500-1550*.

11. Lowry, *World of Aldus Manutius*, pp. 159-161.

12. Weinstein, *Savonarola and Florence*, pp. 194 y ss., y *Savonarola: Renaissance Prophet*; Fontes *et al.*, *Savonarola*.

13. Gilbert, *Machiavelli and Guicciardini*.

14. Gilbert, «Venice in the crisis».

15. Weinstein, «Myth of Florence», p. 15; cfr. Ettlinger y Ettlinger, *Boticelli*, pp. 96 y ss.

16. Valeriano, *De litteratorum infelicitate*; Chastel, *Sack of Rome*, pp. 123 y ss.

17. Niccoli, *Prophecy and People*.

18. Rochon, *Le pouvoir et la plume*.

19. Hauser, *Mannerism*, afirma que «la clave» para entender este estilo es la alienación.

20. Chastel, *Sack of Rome*, pp. 169 y ss.

21. Cincuenta miembros de la élite creativa habían nacido entre 1360 y 1399-1423 en la Toscana, 14 en el Véneto, solo 13 en el resto de Italia. Pero 176 miembros de la élite nacieron entre 1480 y 1519; 50 en la Toscana, 49 en el Véneto, 77 en otros lugares de Italia.

22. Borsellino, *Anticlassicisti*; Battisti, *L'antirinascimento*; Grendler, *Critics of the Italian World*.

23. Castelnuovo y Ginzburg, «Centre and periphery»; Schofield, «Avoiding Rome»; Humfrey, *Venice and the Veneto*; Michalsky, «Local eye».

24. Binni y Sapegno, *Storia letteraria*.

25. En una muestra de pinturas bien datadas hallamos un 5 por ciento de pinturas seculares entre 1480 y 1489; un 9 por ciento entre 1490 y 1499; un 10 por ciento entre 1500 y 1509; 11 por ciento entre 1510 y 1519, 13 por ciento entre 1520 y 1529, y un 22 por ciento entre 1530 y 1539.

26. Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento*.

27. Wölfflin, *Classic Art*, pp. 213 y ss.

28. Burke, *Popular Culture*, pp. 366-381.

29. Ferino Pagden, «From cult images to the cult of images». Cfr. Kemp, *Behind the Picture*, pp. 149-154.

30. Romano, *Tra due crisi*. Cfr. Braudel, *Mediterranean and the Mediterranean World*, punto 2, cap. 5, sección 2.

31. Woolf, «Venice and the *terraferma*».

32. Rucellai, *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, p. 6.

33. Rostow, *Stages of Economic Growth*.

34. Koenigsberger, «Decadence or shift?».

11

Comparaciones y conclusiones

Las explicaciones ofrecidas por los historiadores, tanto si lo admiten como si no, dependen de comparaciones implícitas, contrastes e incluso generalizaciones. Como las planteadas en este estudio no son una excepción, puede ser útil hacer más explícitas algunas de estas comparaciones y contrastes.

La cultura de la Italia renacentista descrita y analizada aquí tiene muchos elementos en común con la cultura de otras sociedades, próximas y remotas. Al igual que en Florencia o Venecia, en la Nüremberg del siglo XVI los avances artísticos y las innovaciones también estuvieron ligados al patronazgo civil y al orgullo cívico. A Alberto Durero le pidieron que pintase los murales del salón del ayuntamiento de Nüremberg en 1521, y diez años después se creó el puesto de pintor de la ciudad. El hecho de que una «crisis de la libertad» felizmente superada se convirtiera en un estímulo para las artes, no se dio solo en la Florencia de comienzos del siglo XV, sino también en la Grecia clásica de tiempos de Esquilo, Sófocles y Eurípides, o en la Inglaterra de Shakespeare. Florencia rechazó la amenaza milanesa, pero Inglaterra venció a unas fuerzas españolas muy superiores y los griegos al Imperio persa. Aunque Vasari fue el primer europeo en escribir un libro sobre las vidas de los artistas (las anécdotas de Plinio sobre los artistas griegos forman parte de su vasta *Historia Natural*), el chino Chang Yen-Yuan le precedió escribiendo las biografías de trescientos setenta artistas. Por otro lado, la aparente falta de interés por la creatividad individual, que se daba en la organización de los talleres y en algunos proyectos de largo alcance en la Italia del Renacimiento, tiene paralelismos en ciertas sociedades tribales, como la de los *tiv* de Nigeria, donde diferentes personas se turnaban para tallar el mismo objeto[1].

Cuando se aíslan rasgos culturales, corremos el peligro de exagerar similitudes aparentes y de ignorar el contexto que los dota de significado. Resulta más clarificador, aunque obviamente sea más difícil, comparar configuraciones o sistemas culturales completos. Joseph Alsop, por ejemplo, ha afirmado que este auge del mercado del arte y de la historia del arte que se diera en la Italia renacentista se ha producido en diversas culturas, incluidas la antigua Roma y la China tradicional[2]. El gran historiador francés Marc Bloch hizo una útil distinción entre dos tipos de historia comparada: la que compara sociedades que son esencialmente parecidas (tales como la Francia y la Inglaterra medievales) y la que compara otras fundamentalmente distintas (tales como Francia y Japón)[3]. Ambas resultan instructivas aunque de forma diferente. En las páginas que siguen recurriré a la Italia del Renacimiento para hacer

una comparación de cada clase: la compararé con los Países Bajos en los siglos XV y XVI y con el Japón de finales del XVII y comienzos del XVIII (o, dicho de forma menos eurocéntrica, del período Genroku de la era Tokugawa).

Los Países Bajos

Durante los siglos XV y XVI, los Países Bajos fueron un centro de innovación cultural (al menos en lo que a Europa se refiere) solo igualado o superado por Italia. Como en esta, había un grupo destacado de pintores, incluidos Jan van Eyck, Roger van der Weyden, Gerard David, Hans Memlinc, Quentin Massys, Lucas van Leyden y Pieter Brueghel el Viejo. Al igual que en Italia, había una conciencia innovadora: *nouvelle pratique* se la denominaba en la época. Uno de los principales objetivos de los pintores era la verosimilitud, y uno de los principales medios para lograrla era la perspectiva. Como en Italia, los temas de las pinturas eran cada vez más seculares y se empezaba a diferenciar entre géneros. Estos incluían el retrato, que era incluso más popular que en Italia; las naturalezas muertas, un tema del siglo XVI; el paisaje, desde las miniaturas de los manuscritos del siglo XV a la obra de Joachim Patenir en Amberes, descrito por Durero como «un buen pintor de paisajes», y escenas de la vida cotidiana, como los jugadores de cartas y de ajedrez de Lucas van Leyden o los mercados pintados por Pieter Aertsen.

Sin embargo, en otros aspectos la cultura italiana y la cultura denominada «flamenca» (aunque Flandes fuera solo una parte de los Países Bajos) eran bastante distintas. Como ha señalado el historiador del arte Erwin Panofsky, una comparación de las innovaciones culturales en ambas regiones revela un «comportamiento divergente». En Italia la innovación fue mayor en arquitectura, seguida de la escultura, la pintura y, finalmente, la música. En cambio, en los Países Bajos la innovación fue mayor en música. En la época de Dufay, Binchois, Busnois, Ockeghem y Josquin des Près, la pintura iba después, luego la escultura, en la que, de hecho, ninguna gran figura sucedió a Claus Sluter cuando murió en 1406 (los rivales de los escultores italianos procedían del sur de Alemania y trabajaban la madera). La arquitectura se mantuvo tradicional en cuanto a las formas; un ejemplo típico es el edificio del ayuntamiento de Lovaina, construido en 1448 y ornado al estilo gótico[4].

Si nos centramos en la pintura, apreciamos otras diferencias entre ambas regiones. Los frescos eran menos importantes en los Países Bajos (donde los grandes ventanales de las iglesias dejaban poco espacio), pero las miniaturas en los manuscritos lo eran más. Debemos a Miguel Ángel la declaración más famosa sobre las diferencias entre los pintores italianos y los flamencos:

> En Flandes solo pintan para expresar la vista exterior [...] Pintan tejidos, ladrillos y mortero, la hierba de los campos, las sombras de los árboles, los puentes y ríos, todo lo que llaman paisajes, y unas cuantas figuras aquí y allá; y todo esto, aunque a algunos pueda parecerles bueno, está hecho en verdad sin razón o arte, sin simetría o proporción, sin ningún cuidado a la hora de seleccionar o rechazar y, finalmente, sin ninguna sustancia o nervio[5].

La crítica no es muy justa pero dice mucho, por su falta de equidad, sobre los valores de Miguel Ángel y de la cultura visual florentina, en la que la idealización y lo heroico eran esenciales y la ilusión de solidez importaba más que la ilusión espacial. Sin embargo, estas diferencias no evitaron que los italianos de la época admiraran y adquirieran obras de pintores como Hans Memlinc, Hugo van der Goes o Roger van der Weyden[6].

Había ciertos paralelismos, tanto económicos y sociales como culturales, entre Italia y los Países Bajos. Como señalara un viajero español del siglo XV, «dos ciudades compiten entre sí por la supremacía comercial, Brujas de Flandes en el oeste y Venecia en el este». Estas ciudades estaban situadas en dos de las zonas más urbanizadas de Europa. En torno a 1500, en las provincias de Flandes y Brabante, al menos dos tercios de la población vivían en ciudades. Como sucedía en Italia, la comercialización de la agricultura, una de las consecuencias del crecimiento urbano, permitió la desaparición de los siervos antes que en cualquier otro lugar. Como en Italia, la industria textil fue de gran importancia para un crecimiento económico basado en el fomento de las exportaciones, y en el seno de esta industria se produjo un giro hacia la producción dirigida al mercado suntuario, como en el caso de los tapices fabricados en Arras, Lille y Tournai. En los Países Bajos, el período álgido de las artes visuales también coincidió con el desarrollo de estas industrias del lujo[7].

En Flandes, como en Italia, los artistas eran a menudo hijos de artesanos. De los diecisiete pintores de élite cuyos ancestros conocemos, catorce eran hijos de artesanos: un cuchillero, un tejedor, un herrero, un artista, etcétera. La pintura era un negocio familiar y, de hecho, había dinastías de artistas muy conocidas, como los Bouts, Brueghel, Floris y Massys. Sin embargo, en los Países Bajos, las artistas femeninas gozaban de mayor visibilidad y «deben haber constituido una parte significativa de la fuerza de trabajo en muchas ciudades[8]. La mayoría de los pintores nacían en ciudades bastante importantes y gravitaban en torno a Brujas o Amberes, las grandes ciudades comerciales de los Países Bajos. Brujas perdió su dominio económico aproximadamente en 1500, debido a la sedimentación del río Zwijn, y su lugar fue ocupado por Amberes, donde la población alcanzó los cien mil habitantes en 1550. El núcleo del arte pictórico también se trasladó de Brujas a Amberes, algo nada sorprendente teniendo en cuenta que los mercaderes eran los principales patronos. Como en Italia, también en el Flandes del siglo XVI surgió un mercado del arte[9].

En los Países Bajos, como en Italia, los artistas tenían por lo general el estatus de artesanos, a menos que sus patronos fuesen gobernantes, como Felipe el Bueno, duque de Borgoña, quien nombró a Jan van Eyck su pintor oficial y *valet de chambre*, lo envió a diversas misiones diplomáticas, visitó su estudio en Brujas y le regaló seis tazas de plata con ocasión del bautizo de su hijo. Sin embargo, los pintores de los Países Bajos parecen haber carecido de la autoconciencia de algunos de sus colegas italianos. Los autorretratos son bastante escasos y el Vasari holandés, Karel van Mander, no publicó su colección de biografías de artistas hasta 1604.

La relación de la música del período con la sociedad en la que fue compuesta es mucho

más indirecta y difícil de analizar. La mayoría son composiciones religiosas (probablemente porque la música sacra tenía más posibilidades de sobrevivir). Los grandes compositores recibían formación musical (como ya hemos visto, *supra*, p. 69) en las escuelas corales de las catedrales. Algunos ostentaban beneficios eclesiásticos. Sin embargo, el aumento del tamaño de los coros catedralicios en este período se debió a la generosidad de los laicos, que daban dinero para formar parte de ellos. Por ejemplo, la capilla catedralicia de Amberes dirigió parte de sus beneficios a pagar los salarios de cantores profesionales que no tenían por qué ser clérigos. Como en Italia, los ciudadanos crearon cofradías, y algunas, como la Hermandad de Nuestra Señora de Amberes (entre cuyos miembros había banqueros, mercaderes y artesanos), financiaban un servicio religioso diario acompañado de cantores. En otras palabras, la cultura eclesiástica de los Países Bajos del siglo XV se basó en la riqueza urbana.

También se escribía música para la corte. El duque Felipe el Bueno nombró capellán a Binchois y a Dufay tutor musical de su hijo, Carlos el Temerario, quien aprendió a cantar, tocar el arpa y componer canciones y motetes. Cuando se convirtió en duque, contrató a Busnois y llevaba consigo a sus músicos incluso cuando iba de campaña. Confirma la importancia del patronazgo cortesano el hecho de que, tras la muerte de Carlos en 1477, los dos compositores más importantes, Isaac y Josquin, abandonaran los Países Bajos.

Evidentemente la corte tenía que pagar todo esto. La Fiesta del Faisán, un banquete borgoñón celebrado en 1454 en el que los músicos desempeñaron un papel muy importante, costó tanto que incluso un cortesano que tomó parte en él, Olivier de la Marche, hablaba en su crónica de lo que denominaba un «gasto escandaloso e irrazonable». Felipe el Bueno y Carlos el Temerario tuvieron la fortuna de que ciudades como Gante y Brujas, Bruselas y Amberes estuvieran en sus dominios, con ricos mercaderes que podían aportar grandes cantidades en impuestos. La corte, como la Iglesia, dependía en última instancia del comercio.

Japón

En el Japón de un siglo después tuvieron lugar un conjunto de logros e innovaciones culturales tan notables como los de la Italia renacentista y los Países Bajos[10]. La etapa central del período fue la era Genroku, de 1688 a 1703. Entre las figuras más destacadas se incluyen el poeta Matsuo Basho (muy conocido por sus *haiku*), Ihara Saikaku, un escritor de ficción en prosa, el dramaturgo Chikamatsu Monzaemon, el filósofo Ogyu Sorai y el artista Moronobu. Entre los nuevos géneros cabe mencionar las impresiones en bloques de madera coloreados, los «libros kana», escritos no en caracteres chinos sino en simple escritura silábica, y dos nuevos tipos de dramas, el *kabuki* y el *joruri* (en el que los actores eran marionetas). Fue en esta época cuando se introdujo el samisén en la música japonesa, utilizado para acompañar representaciones dramáticas.

Como en el caso de Italia y los Países Bajos, una de las tendencias más importantes del arte japonés de este período fue su secularización. En filosofía, los confucianos japoneses del

período, como los humanistas del siglo XV, dejaron de interesarse por el conocimiento del cielo y se centraron en el del hombre[11]. La forma de teatro dominante antes de 1600, el *No*, era religioso, pero en el *joruri* y el *kabuki* se representaban temas históricos o escenas de la vida doméstica. La pintura y la escultura tradicionales eran de inspiración budista, pero, tras 1600, las obras seculares, como biombos pintados, estatuas, adornos de casas privadas y bloques de madera impresos, se hicieron más comunes. Generalmente representaban paisajes, actores o escenas de la vida cotidiana.

El término *ukiyo*, «mundo flotante», ilustra y simboliza este proceso de secularización. Aunque originalmente era un concepto budista que definía la transitoriedad de las cosas mundanas, en este período adquirió un tono hedonista y llegó a significar «vivir el momento», especialmente si este se vivía en las casas de placer de las tres grandes ciudades, Edo (ahora Tokio), Kioto y Osaka. El «comercio flotante» era la prostitución. La industria del entretenimiento (actores, cortesanas, luchadores, etcétera) solía representarse en bloques de madera impresos conocidos como los «cuadros del mundo flotante» (*ukiyo-e*). La secularización de los valores budistas tuvo su paralelo en la novela del período, a menudo conocida como «notas del mundo flotante» (*ukiyo-zoshi*). La historia más famosa de Iharu Saikaku, *Vida de una mundana*, es la adaptación secular de un género religioso: la literatura confesional budista. Se parece a este género tanto en la forma y tan poco en el espíritu, como *Moll Flanders* de Defoe a *Grate Abonunding* de Bunyan.

Otra de las características que cabe encontrar en varias artes y géneros del período Genroku es el realismo, sobre todo realismo doméstico (*supra*, p. 34). Se aplicó el término japonés equivalente, *sewamono*, a las obras *kabuki* dedicadas a la vida contemporánea en vez de a dramas históricos. Mientras Moronobu hacía grabados de escenas callejeras en el Yoshiwara (el barrio de placer de Edo), Chikamatsu y Saikaku tomaban escenas de la vida diaria y las convertían en literatura, sin ocultar los nombres y lugares donde tenían lugar. Cuenta una historia, que estando Chikamatsu en un restaurante le dijeron que se había producido un suicidio amoroso en Amijima y le pidieron que escribiera inmediatamente una obra de marionetas sobre el tema. Lo que escribió para ser representado dos días más tarde es una de sus piezas más famosas. Saikaku estaba fascinado, como Defoe, por los detalles de los vestidos y los precios, que incorporaba a sus historias para darles un mayor grado de verosimilitud.

Puede que esto no sea más que la ilusión de un observador a distancia al que se le escapan detalles esenciales, pero tengo la impresión de que estos cambios en la cultura japonesa estaban más evidente e íntimamente relacionados con los cambios sociales que los habidos en Italia o en los Países Bajos.

El siglo XVI había sido un período de guerra civil en Japón. A finales de la centuria llegó la paz gracias a tres poderosos gobernantes, el último de los cuales, Tokugawa Ieyasu, fundó una dinastía de gobernantes o *shoguns*. Tras la paz vino un incremento de la población, mejoraron las comunicaciones y hubo un rápido crecimiento de las ciudades. Tres de ellas sufrieron

cambios significativos: la vieja capital, Kioto, con cuatrocientos diez mil habitantes en 1634, Osaka, con doscientos ochenta mil en 1625, y Edo, que no era más que una aldea antes de que Tokugawa Ieyasu la eligiese como su capital, pero que en 1721 ya tenía medio millón de habitantes[12].

El régimen de Tokugawa no sentía mucha simpatía hacia artesanos y mercaderes (los *chonin*), a los que consideraba inferiores a los campesinos y *samurais*. Sin embargo, estos *chonin* prosperaron como nunca antes, mientras que muchos *samurais*, que despreciaban el comercio tanto como los nobles españoles del siglo XVII, empezaron a tener dificultades económicas[13]. Los valores del período se reflejan en *El eterno almacén* de Saikaku, una serie de historias sobre el éxito en los negocios, que recordarían a Samuel Smiles de no ser porque se le adelantaron en siglo y medio (*Self-Help* (1859) se tradujo al japonés pocos años después de su publicación).

Podemos argüir que el ascenso de los *chonin*, por no decir las «clases medias», y las innovaciones culturales del período están íntimamente ligados. Entre los principales escritores y artistas, Moronobu era hijo de un recamador, Saikaku, de un mercader de Osaka, Kiseki, uno de los más conocidos seguidores de Saikaku, era hijo de un tendero de Kioto. El teatro *No* estaba dirigido a los *samurais*. Además, les prohibieron asistir a las representaciones de *kabuki* y *joruri*, dirigidas a los *chonin*, que solían hacer referencia a sus vidas. Tanto las historias de Saikaku como las de otros autores se imprimieron en escritura *kana*, y llegaron a una audiencia (tanto femenina como masculina) más amplia que la literatura tradicional. En el siglo XVII, la venta de libros era un buen negocio; solo en Osaka había cincuenta librerías en 1626. Parafraseando a Defoe, podríamos decir que la escritura se estaba convirtiendo en «una parte muy importante del comercio japonés». Lo mismo sucedía con las imágenes. Los bloques de madera impresos se producían en masa a bajo coste y estaban al alcance de los artesanos. Una de sus funciones era dar publicidad a las habilidades y encantos de actores y cortesanos, que tantas veces retrataban. En Japón, como en Europa, hallamos cierto mercado del arte y asistimos a la comercialización del arte y la literatura.

Hay que añadir a este cuadro de la cultura de los ciudadanos dos cualificaciones. La primera es que estaba asociada a los mercaderes, que ya no acumulaban objetos suntuarios, sino que se dedicaban al consumo conspicuo. La segunda es insistir en que la cultura Genroku no era solo para mercaderes y artesanos. Edo era una capital con una corte y una cultura tradicionales. Lo único que decimos es que estos nuevos géneros fueron creados en primer lugar para nuevos grupos sociales (grupos de nuevos ricos o personas cultas). Incluso estos nuevos géneros se inspiraron en tradiciones aristocráticas, desde el teatro *No* a la *Historia de Genji* del siglo XI, aunque no sabemos si son ejemplos de simple imitación, de parodia o de una ambigua mezcla de los dos.

Esta breve comparación de Italia con los Países Bajos y Japón adolece de carencias evidentes. Las obras disponibles no nos dan indicios sobre la ética de los mercaderes de Flandes o el medio social de los artistas japoneses. En cualquier caso, no son los únicos

ejemplos que podríamos elegir. Lo que nos sugieren es la existencia de modelos de cambio social y cultural recurrentes que nos llevan a replantearnos el problema que en tantas ocasiones hemos mencionado en este estudio (a veces de una forma explícita, a veces implícitamente): el del papel cultural de la burguesía.

* * *

Empecé a trabajar en este libro hace más de veinte años, con la intención de comparar las ideas de Jacob Burckhardt y las de Karl Marx, criticando y rechazando donde fuera posible e intentando establecer una síntesis entre ambas. Evidentemente, Burckhardt no es el único intérprete interesante del Renacimiento, y, de hecho, una buena cantidad de sus sucesores (Baron, Baxandall, Gombrich, Lopez, etcétera) han contribuido a este estudio tanto con ideas como con información. Tampoco Marx es el único teórico social importante o el único cuyas ideas resulten relevantes para este período y este problema. Sería un ejercicio intelectual estimulante (y desde luego algo más que un ejercicio) imaginar cómo habría interpretado Max Weber el Renacimiento (destacando la secularización, el cálculo, la abstracción), cómo lo habría visto Emile Durkheim (insistiendo en la división del trabajo y sus efectos sobre las representaciones colectivas), o cómo lo habrían tratado Norbert Elias (como parte del proceso civilizador), Erving Goffman (centrándolo sobre la representación del yo), Pierre Bourdieu (hablando de «capital cultural», «distinción» y estrategias del «dominio simbólico») o Clifford Geertz (considerando la relación entre orden y significado). Yo he aprendido algo de cada uno de estos pensadores, entre otros, y he hecho uso de todos ellos en este libro.

El problema central de esta obra, sin embargo, sigue siendo el de la relación entre la estructura social y la cultura con sus cambios, y lo que podríamos calificar de «desvío» por los Países Bajos y Japón ha revelado su importancia con toda claridad. La relación entre realismo y burguesía, por poner un ejemplo, no es tan simple como han supuesto o afirmado algunos marxistas (Antal, por ejemplo), porque (como hemos visto) hay diferentes tipos de realismo, diversas clases de burguesía y más de una posible relación entre sociedad y cultura.

Sin embargo, refinar los conceptos no ayuda a resolver el problema. Parece haber afinidades entre grupos sociales y géneros artísticos (cuando no estilos). Si los burgueses eran mercaderes y artesanos, podemos describir su contribución a las artes de la siguiente manera: puesto que el medio del que procedían la mayoría de los artistas era urbano y estaba controlado por los artesanos, podríamos argüir (*supra*, p. 61) que en las ciudades de artesanos las habilidades de los artistas potenciales se veían menos frustradas. Por otro lado, los mercaderes fueron especialmente importantes como patronos y a menudo contribuían a la aparición de nuevos géneros. Después de todo, habían de adaptarse por motivos profesionales y ser capaces de acomodarse a situaciones nuevas para sobrevivir económicamente. En este punto conviene insistir en la novedad. No es que los gobernantes, la nobleza (mandarines, *samurais*) o la Iglesia (o sus equivalentes hindú, budista o musulmán) no tuvieran importancia como patronos. Sin embargo, en este estudio me he centrado en la innovación cultural, y tanto

los ejemplos flamenco y japonés como los italianos sugieren que las innovaciones precisan el apoyo, al menos inicial, de nuevas clases de patronos. Tanto en la vida económica como en la cultural hay rentistas y empresarios.

---

1. Bohannan, «Artist and critic», p. 89.

2. Lo mejor de Alsop es su forma de considerar el conjunto en *Rare Art Traditions*; Kroeber, *Configurations of Culture Growth*.

3. Bloch, *Land and Work*, pp. 44-81.

4. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*. Cfr. Chipps Smith, *Northern Renaissance;* Nash, *Northern Renaissance Art*; Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance*.

5. Hollanda, *Da pintura antigua*, primer diálogo, p. 63.

6. Este asunto ha interesado a los especialistas desde tiempos de Aby Warburg. He aquí un estudio reciente: Nuttall, *From Flanders to Florence*.

7. Lestocquoy, *Aux origines de la bourgeoisie*; Prevenier y Blockmans, *Burgundian Netherlands*.

8. Nash, *Northern Renaissance Art*, p. 77.

9. Floerke, *Studien*.

10. Hibbett, *Floating World*; Keene, *World within Walls*; Lane, *Masters of the Japanese Print*.

11. Bellah, *Tokugawa Religion*; Maruyama, *Studies in the Intellectual History*.

12. Hall y Jansen, *Studies in the Institutional History*.

13. Sheldon, *Rise of the Merchant Class*; cfr. Crawcour, «Changes in Japanese commerce»

Apéndice
La élite creativa

Seleccionamos a los seiscientos pintores, escultores, arquitectos, escritores, humanistas, científicos y músicos de los que trata el capítulo 3 del siguiente modo:

1. Trescientos catorce pintores y escultores de la voz «Italian Art» de la *Encyclopaedia of World Art* (organizada por regiones, esta lista parece compensar la parcialidad florentina de Vasari).
2. Ochenta y ocho escritores de la obra de E. H. Wilkins, *A History of Italian Literature* (Cambridge, MA, y Londres: Harvard University Press, 1954).
3. Setenta y cuatro humanistas de la obra de E. Garin, *Italian Humanism* (1947; trad. inglesa, Oxford, Blackwell, 1965).
4. Cincuenta y cinco «científicos» de la obra de R. Taton (ed.), *A General History of the Sciences*, vol. 2 (Londres, Thames & Hudson, 1965), revisada con la ayuda del profesor Marshall Clagett.
5. Cincuenta músicos seleccionados de entre los mencionados por G. Reese en *Music in the Renaissance* (Nueva York y Londres, W.W. Norton, 1959) [ed. cast.: *La música en el Renacimiento*, 2 tomos, Madrid, Alianza Editorial, 1988].
6. Diecinueve escritores y humanistas que no están incluidos ni en la obra de Wilkins ni en la de Garin, que completan los seiscientos y han sido elegidos por su importancia: J. Aconcio, G. B. Adriani, Aldo Manuzio, G. Aurispa, F. Barbaro, G. Barzizza, G. Benivieni, F. Beroaldo, B. Bibbiena, A. Bonfini, V. Calmeta, J. Caviceo, B. Corio, L. Domenichi, F. Nerli, B. Rucellai, M. A. Sabellico, B. della Scala y B. Segni.

La relación completa se halla en el Índice onomástico de esta obra; los seleccionados llevan un asterisco delante del nombre.

Una lista como esta siempre es arbitraria, al menos en parte. Por mucho que la gente de la época simpatizara con la idea de una colección de biografías, quizás encontrasen difícil de aceptar un criterio de selección como el de la «creatividad», y los más cultos habrían esperado encontrar en ella canonistas y teólogos más que artistas. El objetivo de este ejercicio fue realizar algo parecido a una encuesta social de los fallecidos en busca de modelos y tendencias. De ahí la necesidad de realizar preguntas precisas, como las siguientes:

1. *Región de nacimiento*: nueve posibles respuestas (Lombardía, Véneto, Toscana, Estados

de la Iglesia, sur de Italia, Liguria, Piamonte, fuera de Italia, desconocido).

2. *Tamaño del lugar de nacimiento*: cuatro posibles respuestas (grande, mediano, pequeño, desconocido).

3. *Ocupación del padre*: nueve posibles respuestas (clérigo, noble, humanista, profesional liberal o mercader, artista, artesano o titular de un taller relacionado con las artes, artesano o titular de un taller no relacionado con las artes, campesino, desconocido).

4. *Formación*: seis posibles respuestas (Universidad de Padua, otras universidades, educación humanista, aprendiz, educación musical, desconocida).

5. *Principal disciplina practicada*: siete posibles respuestas (pintura, escultura, arquitectura, literatura, humanismo, ciencia, música).

6. *Especialización*: tres posibles respuestas (una disciplina, dos, tres o más).

7. *Familiares que practicaban estas disciplinas*: cinco posibles respuestas (no se conocen, uno, dos, tres, cuatro o más).

8. *Movilidad geográfica*: cinco posibles respuestas (muy sedentario, bastante sedentario, bastante móvil, muy móvil, no se sabe).

9. *Patronazgo*: dos posibles respuestas (patronazgo de los Medici, otros).

10. *Período de nacimiento*: diez posibles respuestas (dividiendo los años que van de 1340 a 1519 en nueve períodos de veinte años cada uno, y añadiendo un «desconocido»).

Bibliografía

Esta bibliografía recoge todas aquellas obras a las que se hace referencia en las notas, junto a otros estudios importantes relacionados con la materia. *JWCI* es la abreviatura de *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*.

Ackerman, J. S. (1949): «Ars sine scientia nihil est», *Art Bulletin* 12, pp. 84-108.

— (1954): «Architectural practice in the Italian Renaissance», *Journal of the Society for Architectural History* 13, pp. 3-10.

— (1963): «Sources of the Renaissance villa», en I. E. Rubin (ed.), *Studies in Western Art*, vol. 2: *The Renaissance and Manierism*, pp. 6-18. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

— (1966): *Palladio*. Harmondsworth: Penguin [ed. cast.: *Palladio*. Madrid: Xarait, 1981].

— (1970): *The Architecture of Michelangelo*, segunda edición, Harmondsworth, Penguin.

Ady, C. M. (1937): *The Bentivoglio of Bologna*. Oxford: Oxford University Press.

Ago, R. (2013): *Gusto for Things. A History of Objects in the Seventeenth Century Rome*. Chicago: University of Chicago Press.

Ajmar, M. (2003): «Talking pots», en M. Fantoni *et al*. (eds.), *The Art Market in Italy*, pp. 55-64. Modena: Panini.

Ajmar-Wollheim, M. y Dennis, F. (eds) (2006): *At Home in Renaissance Italy*. Londres: V&A.

—, Dennis, M. F. y Matchette, A. (2007): *Approaching the Italian Renaissance Interior*. Oxford: Blackwell.

Alberici, C. (ed.) (1984): *Leonardo e l'incisione*. Milán: Electa.

Alberigo, G. (1959): *I vescovi Italiani al concilio di Trento*. Florencia: Sansoni.

Alberti, L. B. (1956): *On Painting*, trad. J. R. Spencer. New Haven, Londres: Routledge & Kegan Paul.

— (1966): *De re aedificatoria*, P. Portoghesi (ed.), 2 vols. Milán: Il Polifilo [ed. cast.: *De re aedificatoria*. Madrid: Akal, 1992].

— (1969): *I libri della famiglia*, R. Romano y A. Tenenti (eds.), Turín; trad. inglesa, Columbia: University of South Carolina Press.

— (1972): *On Painting and Sculpture*, ed. y trad. C. Grayson. Londres: Phaidon Press.

Albertini, R. von (1955): *Das florentinisch Staarsbewusstsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat*. Berna:Franke.

Alpers, S. (1983): *The Art of Describing*. Chicago: Chicago University Press.

Alsop, J. (1982): *The Rare Art Traditions*. Londres: Thames & Hudson.

Ames-Lewis, F. (1981): *Drawing in Early Renaissance Italy*. New Haven y Londres: Yale University Press.

— (1989): «Donatello's Bronze *David* and the Palazzo Medici Courtyard», *Renaissance Studies* 3, pp. 235-251.

— y Wright, J. (eds.) (1983): *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*. New Haven y Londres: Yale University Press.
— (2000): *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. New Haven, Connecticut y Londres: Yale University Press.
— (ed.) (1012): *Florence*. Cambridge: Cambridge University Press.
— (2012): *Isabella and Leonardo*. New Haven, Connecticut y Londres: Yale University Press.
Anderson, J. (1996): «Rewriting the history of art patronage», *Renaissance Studies* 10, pp. 129-138.
Anselmi, G. M., Pezzarassa, F. y Avellini, L. (1980): *La «memoria» dei mercatores*. Bolonia: Pátron.
Antal, F. (1947): *Florentine Painting and its Social Backgroung*. Londres: Kegan Paul [ed. cast.: *El mundo florentino y su ambiente social*. Madrid: Alianza Editorial, 1989].
Anthon, C. (1946): «Social status of Italian musicians during the sixteenth century», *Journal of Renaissance and Baroque Music X* (1), pp. 111-123 y 222-234.
Antoni, C. (1940): *From History to Sociology*. Florencia; trad. inglesa, Wayne State University Press, Detroit, 1959.
Archambault, P. (1967): «The analogy of the body in Renaissance political literature», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 29, pp. 21-53.
Aretino, P. (1975): *Sei Giornate* (1534-1536), en G. Aquilecchia (ed.). Bari: Einaudi.
Arnaldi, G. y Pastore Stocchi, M. (eds.) (1980-1981): *Storia della cultura veneta dal primo 400 al concilio di Trento*, 2 vols. Vicenza: Neri Pozza.
Aaron, P. (1523): *Toscanello*. Venecia.
Asor Rosa, A. (ed.) (1983): *Letteratura italiana 2. Produzione e consumo*. Turín: Einaudi.
Atlas, A. W. (1985): *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
Auerbach, E. (1954): *Mimesis*; trad. inglesa, Princeton: Princeton University Press [ed. cast.: *Mímesis*. Madrid: FCE, 1983].
— (1959): «Figura», en *Scenes from the Drama of European Literature*. Nueva York, pp. 11-76.
— (1965): *Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*; trad. inglesa, Londres: Routledge & Kegan Paul [ed. cast.: *Lenguaje literario y público en la Baja Latinididad y la Edad Media*. Barcelona: Seix Barral].
Avery, C. (1970): *Florentine Renaissance Sculpture*. Londres: John Murray.
Bandello, M. (1554), *Novelle*, en G. G. Ferrero (ed.), Turín, 1974.
Barbieri, G. (1938): *Economia e politica nel ducato di Milano*. Milán: Vita e pensiero.
Bareggi, C. (1988): *Il mestiere di scrivere: lavoro intellettuale e mercato libraio a Venezia nel '500*. Roma: Bulzoni.
Barkan, L. (1995): *Unearthing the Past. Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven: Yale University Press.
Barnes, B. (1998): *Michelangelo's Last Judgment. The Renaissance Response*. Berkeley: University of California Press.

Barolsky, P. (1978): *Infinite Jest. Wit and Humor in Renaissance Art*. Londres: University of Missouri Press.
— (1991): *Why Mona Lisa Smiles*. University Park: Pennsylvania State University Press.
Baron, H. (1938): «The historical background of the Florentine Renaissance», *History* 23, pp. 315-327.
— (1960): «Burckhardt's *Civilisation of the Renaissance* a century after its publication», *Renaissance News* 13, pp. 207-222.
— (1966): *The Crisis of the Early Italian Renaissance;* ed. rev. Princeton: Princeton University Press.
Barzman, K. E. (1998): «Gender, religious representation and cultural production in early modern Italy», en J. C. Brown y R. C. Davis (eds.), *Gender and Society in Renaissance Italy*. Londres: Longman, pp. 213-233.
Baskins, C. (1998): *Cassone Painting, Humanism and Gender in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
Batkin, L. M. (1979): *Die italienische Renaissance*; trad. alemana del ruso, Dresde: Verlag der Kunst.
— (1992): *L'idea di individualità nel Rinascimento italiano*; trad. italiana del ruso, Roma: Laterza.
Battara, P. (1935): *La popolazione di Firenze alia meta del '500*. Florencia: Rinascimento del libro.
Battisti, E. (1962): *L'antirinascimento*. Milán: Feltrinelli.
Bauer, H. (1965): *Kunst und Utopíe*. Berlín: De Gruyter.
Baxandall, M. (1963): «A dialogue on art from the court of Leonello d'Este», *JWCI* 26, pp. 304-326.
— (1964): «Bartholomaeus Facius on painting», *JWCI* 27, pp. 90-107.
— (1965): «Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras», *JWCI* 28, pp. 183-201.
— (1971): *Giotto and the Orators*. Oxford: Clarendon Press.
— (1972): *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Clarendon Press.
— (1985): «Art, society and the Bouguer principle», *Representations* 12, pp. 32-43.
Bayer, A. (ed.) (2008): *Art and Love in Renaissance Italy*. New Haven: Yale University Press.
Bec, C. (1967): *Les marchands écrivains*. París y La Haya: Mouton.
— (ed.) (1975): *Italie 1500-50: une situation de crise?* Lyon: Hermès.
— (1981): *Cultura e societa a Firenze nel tempo della Rinascenza*. Salerno y Roma: Salerno Editrice.
— (1983): «Lo statuto socio-professionale degli scrittori», en Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana 2: Produzione e consumo*. Turín: Einaudi.
— (1984): *Les livres des florentins (1413-1608)*. Florencia: Olschki.
Bellah, R. (1957): *Tokugawa Religion*, Free Press, Glencoe Ill.
Belloni, G. y Drusi, R. (eds.) (2007): *Umanesimo ed educazione*. Costabissar: Vicenza.
Beloch, K. J. (1961): *Bevölkerangsgeschichte Italiens*, vol. 3. Berlín: De Gruyter.

Belozerskaya, M. (2002): *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts across Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
— (2005): *Luxury Arts of the Renaissance*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum.
Belting, H. (1994): *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*; trad. inglesa, E. Jephcott. Chicago: University of Chicago Press.
— (2001): *Florence and Baghdad. Renaissance Art and Arab Science*; trad. inglesa, D. L. Schneider. Cambridge, Mass.: Belkanp Press [ed. cast.: *Florencia y Bagdad. Historia de una mirada entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Akal, 2012].
Beltrami, D. (1954): *Storia della popolazione di Venezia*. Padua: Cedam.
Bembo, P. (1525): *Prose della vulgar lingua*; reed. en Bembo, *Prose e rime*, ed. C. Dionisotti. Turín: Unione Tipografico, 1960.
Benjamin, W. (1936): «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit»; trad. inglesa, «The work of art in the age of mechanical reproduction», en Benjamin, *Illuminationen*, Londres: Jonathan Cape, 1970, pp. 219-244 [ed. cast.: *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 1993].
Benson, P. J. (1992): *The Invention of the Renaissance Woman*. Filadelfia: Pennsylvania State University Press.
Bentley, J. (1987): *Politics and Culture in Renaissance Naples*. Princeton: Princeton University Press.
Berengo, M. (1965): *Nobili e mercanti nella Lucca del '500*. Turín: Einaudi.
Berlin, I. (1976): *Vico and Herder*. Londres: Hogarth Press.
Bertelli, S. (1976): «L'egemonia linguistica come egemonia culturale», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* 38, pp. 249-281.
Bing, G. (1965): «A. M. Warburg», *JWCI* 28, pp. 299-313.
Binni, W. y Sapegno, N. (eds.) (1968): *Storia letteraria dalle regioni d'ltalia*. Florencia: Sansoni.
Biow, D. (2002): *Doctors, Ambassadors, Secretaries. Humanism and Professions in Renaissance Italy*. Chicago: University of Chicago Press.
— (2006): *The Culture of Cleanliness in Renaissance Italy*. Nueva York: Cornell University Press, Ithaca.
— (2010): *In your Face. Professional Improprieties and the Art of Being Conspicuous in Sixteenth-Century Italy*. Stanford, CA: Stanford University Press.
Biringuccio, V. (1540): *Pirotechnia;* trad. inglesa, nueva edición, Cambridge, Mass.: Mitt Press, 1966.
Black, R. (1991): «Italian Renaissance Education», *Journal of the History of Ideas* 52, pp. 315-334.
Bloch, M. (1967): *Land and Work in Medieval Europe*. Berkeley y Londres: University of California Press.
Blunt, A. (1940): *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. Oxford: Clarendon Press [ed. cast.: *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1987].
Boase, T. S. R. (1979): *Giorgio Vasari. The Man and the Book*. Princeton: Princeton

University Press.
Bock, N. (2008): «Patronage standards and *transfer culturel*. Naples between art history and social science», *Art History* 31, pp. 574-597.
Bodart, D. H. (1998): *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapport di committtenza*. Roma: Bulzoni.
Bohannan, P. (1961): «Artist and critic in an African society». En M. W. Smith (eds.), *The Artist in Tribal Society*. Londres: Routledge and Kegan Paul, pp. 85-94.
Bolland, A. (2007): «From the workshop to the Academy: the emergence of the artist in renaissance Florence». En R. J. Crum y J. T. Paoletti (eds.), *Renaissance Florence. A Social History*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 454-478.
Bologna, F. (1977): *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso di Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*. Nápoles: Societá Napoletana di Storia Patria.
Bombe, W. (1909): «Die Tafelblder des Benedetto Bonfigli», *Repertorium für Kunstwissenschaft* 32, pp. 97-146.
— (ed.) (1928): *Nachlass-inventare des Angelo da Uzzano und Lodovico da Gino Capponi*. Leipzig y Berlín: Teubner.
Bonfil, R. (1984): «The historian's perception of the jews in the Italian Renaissance», *Revue des Etudes Juives* 143, pp. 59-82.
— (1990): *Rabbis and Jewish Communities in Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press.
Bonomo, G. (1959): *Gaccia alle streghe*. Palermo: Pulumbo.
Borkenau, F. (1934): *Der Uebergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild*. París: Alcan.
Borsellino, N. (1973): *Gli antirlassicisti del '500*. Roma y Bari: Laterza.
Bottari, G. G. (1822-1825): *Raccolta di lettere*, 8 vols. Milán: Silvestri.
Bourdieu, P. (1979): *La distinction*. París: Editions du Minuit; trad. inglesa de R. Nice, *Distinction*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984 [ed. cast.: *La distinción*. Madrid: Taurus, 1988].
Bouwsma, W. J. (1979): «The Renaissance and the drama of European history», *American Historical Review* 84, pp. 1-15.
Braghirolli, W. (1877): «Carteggio di Isabella d'Este interno ad un quadro di Giambellino», *Archivio Veneto* 13, pp. 376-383.
Branca, V. (ed.) (1964): *Umanesimo europeo ed umanesimo veneziano*. Florencia: Sansoni.
— (1983): *Poliziano e l'umanesimo della parola*. Turín: Einaudi.
Braudel, F. (1949): *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. París: Armand Colin; trad. inglesa de S. Reynolds, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Phillip II*, 2 vols. Berkeley y Londres: University of California Press, 1972-1973 [ed. cast.: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo*, 2 vols. Madrid: F.C.E., 1976].
— (1982): *The Wheels of Commerce*; trad. inglesa de S. Reynolds, 2 vols. Londres: Collins.
Bredekamp, H., Diers, M. y Schoell-Glass, C. (eds.) (1991): *Aby Warburg*. Hamburgo: VCH.
Bridgman, N. (1964): *La vie musicale au quattrocento*. París: Gallimard.

Bronzini, G. (1966): *Tradizione di stile aedico dai cantari al Furioso*. Florencia: Olschki.
— (1978): «Pubblico e predicazione popolare di Bernardino di Siena», *Lares* 44, pp. 3-31.
Brotton, J. (2002): *The Renaissance Bazaar. From the Silk Road to Michelangelo*. Oxford: Oxford University Press [ed. cast.: *El bazar del Renacimiento*, Barcelona: Paidós, 2003].
Brown, A. (1961): «The humanist portrait of Cosimo de'Medici», *JWCI* 24, pp. 186-221.
— (1979): *Bartolommeo Scala, 1430-1497, Chancellor of Florence*. Princeton: Princeton University Press.
— (ed.) (1995): *Language and Images of Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press.
Brown, C. M. (1997): «A Ferrarese Lady and a Mantuan marchesa: the art and antiquities collection of Isabella D'Este Gonzaga». En C. Lawrence (ed.), *Women and Art in Early Modern Europe*. Filadelfia: Pennsylvania State University Press, pp. 53-71.
Brown, J. C. y Davis, R. C. (eds.) (1998): *Gender and Society in Renaissance Italy*. Londres: Longman.
Brown, P. F. (1988): *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*. New Haven: Yale University Press.
— (1996): *Venice and Antiquity*. New Haven: Yale University Press.
— (2004): *Private Lives in Renaissance Venice*. New Haven: Yale University Press.
Brucker, G. (ed.) (1967): *Two Memoirs of Renaissance Florence*. Nueva York: Harper & Row.
— (1977): *The Civic World Of Early Renaissance Florence*. Princeton: Princeton University Press.
Bruni, L. (1741): *Epistolae populi Florentini nomine scriptae*, L. Mehus (ed.), 2 vols., Florencia.
— (1978): «Panegyric to the city of Florence». En B. Kohl y R. Witt (eds.), *The Earthly Republic*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, pp. 135-175.
Bryson, N. (1981): *Word and Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
Bullen, J. B. (1994): *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Clarendon Press.
Burckhardt, J. (1860): *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basilea; trad. inglesa, *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Londres: Phaidon Press, 1944 [ed. cast.: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Edaf, 1982].
— (1867): *Die Architektur der Renaissance in Italien*, Stuttgart; trad. inglesa, *The Architecture of the Italian Renaissance*. Londres: Secker & Warburg, 1985.
— (1898): *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*. Basilea: Lendorff.
— (1906): *Reflections on World History*. Berlín/Stuttgart; trad. inglesa de 1943. Londres: Allen & Unwin, Londres [ed. cast.: *Reflexiones sobre la historia universal*. México: F.C.E., 1961].
Burke, J. (2004): *Changing Patrons. Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence*. Filadelfia: Pennsylvania State University Press.
Burke, P. (1969): *The Renaissance Sense of the Past*. Londres: Edward Arnold.

— (1977): «G. F. Pico and his Strix». En S. Anglo (ed.), *The Damned Art*. Londres: Routledge and Kegan Paul, pp. 32-52.
— (1978a): «Investment and culture in three seventeenth-century cities», *Journal of European Economic History* 7, pp. 311-336.
— (1979): «The Italian artist and his roles». En *Storia dell'arte italiana*, Turín. Edición en inglés en Burke (ed.) *History of Italian Art*, 2 vols., Cambridge: Polity, vol. 1, pp. 1-28, 1994.
— (1986): «Strenghts and weaknesses of the history of mentalities», *History of European Ideas* 7, pp. 439-451.
— (1987): *Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
— (1992a): «Learned culture and popular culture in Renaissance Italy». En M. Aymard (ed.), S. Bylina y cols., *Pauvre et riches. Mélanges offerts à Bronislaw Geremek*. Varsovia: Widawnictwo Naukowe PWN, pp. 341-349.
— (1992b): «Antropology of the Renaissance», *Journal of the Institute for Romance Studies* 1, pp. 207-215.
— (1993): «Prosopografie van der Renaissance», *Millennium* 7, pp. 14-22.
— (1995): «The Renaissance, Individualism and the Portrait», *History of European Ideas* 21, pp. 393-400.
— (1996): «The Myth of 1453: notes and reflections». En M. Erbe *et al*. (eds.), *Querdenken. Dissens und Toleranz im Wandel der Geschichte: Festschrift zum 65. Geburtstag Hans R. Guggisberg*. Mannheim: Palatium, pp. 23-30.
— (1997a): *Varieties of Cultural History*. Cambridge, Mass.: Polity [ed. cast.: *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2006].
— (1997b): «Civilisation, sex and violence in early modern Italy. Reflections on the theories of Norbert Elias», *Journal of the Institute of Romance Studies* 5, pp. 71-80.
— (1997c): «History as allegory» *Inti* 45, pp. 337-351.
— (1998a): «Oral culture and print culture in Renaissance Italy», *ARV: Nordic Yearbook of Folklore*, pp. 79-90.
— (1998b): «L'art de la propagande à l'époque de Pisanello». En *Pisanello*, París: La documentation française, pp. 253-262.
— (1999): «Il ritratto veneziano nel cinquecento». En Mauro Lucco (ed.), *La pittura nel Veneto: il cinquecento*, vol. 3. Milán: Electa, pp. 1079-1118.
— (2001): «The sense of anachronism from Petrarch to Puossin». En C. Humphrey y W. Ormond (eds.), *Time in the Medieval World*. Woodbridge: York Medieval Press, pp. 157-173.
— (2005a): «Decentering the Renaissance: the challenge of postmodernism». En S. Milner (ed.), *At the Margins. Minority Groups in Premodern Italy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 36-49.
— (2005b): «Renaissance Europe and the world». En J. Woolfson (ed.), *Palgrave Advances in Renaissance Historiography*. Basinstoke: MacMillan, pp. 52-70.

— (2009a): *Popular Culture in Early Modern Europe*. Londres: Ahsgate [ed. cast.: *Cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2014].
— (2009b): «Jack Goody and the comparative history of Renaissances», *Theory, Culture and Society* 26, pp. 1-17.
Burney, C. (1969): *A General History of Music*, 4 vols. (1776-1789). Nueva York: Dover.
Burroughs, C. (2002): *The Italian Renaissance Palace Façade*. Cambridge: Cambridge University Press.
Butters, H. (1986): *Governors and Governments in Early Sixteenth-Century Florence*. Oxford: Clarendon Press.
Callmann, E. (1974): *Apollonio di Giovanni*. Oxford: Clarendon Press.
Campbell, L. (1990): *Renaissance Portraits*. New Haven: Yale University Press.
Campbell, S. (2004): *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the studiolo of Isabella D'Este*. New Haven: Yale University Press.
Caplan, H. (1929): «The four senses of scriptural interpretation», *Speculum* 4, pp. 282-294.
Caplow, H. N. (1974): «Sculptors' partnerships», *Studies in the Renaissance* 21, pp. 145-175.
Carboni Bajardi, G. y cols. (eds.) (1986): *Federico di Montefeltro. Lo stato/le arti/la cultura*, 3 vols. Roma: Bulzoni.
Cardano, G. (1557): *De rerum varietate*. Basilea: Heinrich Petri.
— (1643): *De propia vita*, París; trad. inglesa, *The Book of my Life*. Nueva York: Dover, 1962 [ed. cast.: *Mi vida*. Madrid: Alianza Editorial, 1991].
Carrithers, M., Collins, S. y Lukies, S. (eds.) (1985): *The Category of the Person*. Cambridge: Cambridge University Press.
Cartwright, J. (1903): *Isabella d'Este*, 2.a ed., 2 vols. Londres: John Murray.
Casotti, G. B. (1714): *Memorie istoriche della miracolosa immagine di Maria Vergine dell'Impruneta*, 2 vols. Florencia.
Cassirer, E., Kristeller, P. y Randall, J. H. (eds.) (1948): *The Renaissance Philosophy of Man*. Chicago: University of Chicago Press.
Cast, D. (1981): *The Calumny of Apelles*. New Haven y Londres: Yale University Press.
Castelnuovo, E. (1973): «Il significato del ritratto pittorico nella societa», *Storia d'Italia* 5, Einaudi, Turín, pp. 1035-1094.
— (1976): «Per una storia sociale dell'arte». Reed. en su *Arte, industria, rivoluzioni*. Turín: Einaudi, 1985 [ed. cast.: *Arte, industria y revolución*. Barcelona: Península, 1988].
— y Ginzburg, C. (1979): «Centro e periferia». En G. Previtali (ed.), *Storia dell'arte italiana* 1. Turín: Einaudi, pp. 285-352; trad. inglesa en P. Burke, *History of Italian Art*, 2 vols. Cambridge: Polity, vol. 1, 1994, pp. 29-112.
Castiglione, B. (1528): *Il Cortegiano*, ed. B. Maier, 2.a ed., Turín, 1964; trad. inglesa, *The Book of the Courtier*. Nueva York: Anchor Books, 1959 [ed. cast.: *El cortesano*. Madrid: Espasa Calpe, 1984].
Castiglione, S. di (1549): *Ricordi*, 2.ª ed., Venecia, 1554.
Cavalcanti, G. (1944): *Istorie fiorentine* (escritas en la década 1420-1430). Milán: Aldo

Martello.
Céard, J. (1977): *La nature et les prodiges*. Ginebra: Droz.
Cellini, B. (1594): *Vita*, ed. E. Camesasca, Milán; trad. inglesa, Harmondsworth, Penguin, 1956 [ed. cast.: *Vida*. Barcelona: Planeta, 1984].
Cèndali, L. (1936): *Giuliano e Benedetto da Maiano*. Florencia: Società editrice Toscana.
Cennini, C. (*ca.* 1930): *Il libro dell'arte*; trad. inglesa D. V. Thompson (ed.), *The Craftman's Handbook*, 2 vols. Nueva York: Dover Publications [ed. cast.: *El libro del arte*. Madrid: Akal, 1988].
Chabod, F. (1958): «Usi ed abusi nell'amministrazione delio statu di Milano». En *Studi storici in onore di Gioacchino Volpe*. Florencia: Sansoni, pp. 95-194.
— (1961): *L'epoca di Carlo V*. Milán: Trecanni.
— (1964): «Was there a Renaissance State?». En H. Lubasz (ed.), *The Development of the Modern State*. Nueva York: MacMillan.
Chakrabarty, D. (2000): *Provincializing Europe*. Princeton: Princeton University Press.
Chambers, D. S. (ed.) (1970): *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*. Londres: MacMillan.
— y Quiviger, F. (eds.) (1995): *Italian Academies of the Sixteenth Century*. Londres: Warburg Institute.
Chastel, A. (1961): *Art et humanismo a Florence au temps de Laurent magnifique*. París: Presses Universitaires de France [ed. cast.: *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra, 1982].
— (1964): «Art et humanismo au quattrocento». En V. Branca (eds.), *Umanesimo europeo ed umanesimo veneziano*. Florencia: Sansoni, pp. 395-406.
— (1983): *The Sack of Rome*. Princeton: Princeton University Press [ed. cast.: *El saco de Roma*. Madrid: Espasa Calpe, 1986].
Chipps Smith, J. (2004): *The Northern Renaissance*. Londres: Phaidon Press.
Chojnacki, S. (1986): «Political adulthood in fifteenth-Century Venice», *American Historical Review* 91, pp. 791-810.
Christian, K. W. y Drogin, D. J. (eds.) (2010): *Patronage and Italian Renaissance Sculpture*. Farnham: Ashgate.
Christiansen, K. y Weppelmann, S. (eds.) (2011): *The Renaissance Portrait. From Donatello to Bellini*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
Ciammitti, L., Osrtow, S. y Settis, S. (eds.) (1998): *Dosso's Fate. Painting and Court Culture in Renaissance Italy*. Los Ángeles: Getty Research Institute.
Ciapelli, G. y Rubin, P. (eds.) (2000): *Art, Memory and Family in Renaissance Florence*. Cambridge: Cambridge University Press.
Cipolla, C. M. (1963-1964): «Economic depression of the Renaissance?», *Economic History Review* 16, pp. 519-524.
— (1967): *Clocks and Culture*. Londres: Collins.
Clark, S. (1997): *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*. Oxford: Clarendon Press.

Clark, T. (1973): *Image of the People*. Londres: Thames and Hudson [ed. cast.: *Imagen del pueblo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981].
Clements, R. J. (ed.) (1963): *Michelangelo, a Self-Portrait*. Nueva Jersey: Englewood Cliffs.
Clough, C. H. (1973): «Federigo da Montefeltre's patronage of the arts», *JWCI* 36, pp. 129-144.
Cocchiara, G. (1966): *Le origini della poesia popolare*. Turín: Boringhieri.
Coffin, D. R. (ed.) (1972): *The Italian Garden*. Washington DC: Dumbarton Oaks.
— (1979): *The Villa in the Life of Renaissance Rome*. Princeton: Princeton University Press.
Cohn, S. K. (1980): *The Laboring Classes in Renaissance Florence*. Nueva York: Academic Press.
— (1999): *Creating the Florentine State. Peasants and Rebellion 1348-1434*. Cambridge: Cambridge University Press.
— (2011): «Renaissance attachment to things», *Economic History review* 65, pp. 984-1004.
Cole, B. (1980): *Sienese Painting*. Nueva York: Harper & Row.
— (1983): *The Renaissance Artist at Workfrom Pisano to Titian*. Londres: John Murray.
Collett, B. (1985): *Italian Benedictine Scholars and the Reformation*. Oxford: Clarendon Press.
Comanducci, R. M. (1999): «Il concetto di "artista" e la pratica di lavoro nella bottega quattrocenteca». En G. Fossi y F. Franceschi (eds.), *Arti fiorentini*. Florencia: Giunti, vol. 2, pp. 149-165.
— (2002): «L'organizzazione produttiva della bottega d'arte Fiorentina». En S. Cavaciochi (ed.), *Economia ed arte*. Florencia: Le Monnier, pp. 751-759.
— (2003): «Produzione seriale e mercato dell'arte a Firenze tra quattro e cinquecento». En M. Fantono *et al.*, *The Art Market in Italy, 15-17th Century*. Módena: F. C. Panini, pp. 105-113.
Concina, E. (1984): *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*. Milán: Electa.
— (1994): *Dell'arabico: a Venezia tra Rinascimento e Oriente*. Venecia: Marsilio.
Condivi, A. (1964): *Vita di Michelangelo Buonarrotti*, ed. E. S. Barelli. Milán: Rizzoli.
Goniglio, G. (1951): *Il regno di Napoli al tempo di Carlo V*. Nápoles: Edizioni scientifiche italiane.
Connell, S. (1988): *The Employment of Sculptors and Stonemasons in Venice in the Fifteenth Century*. Nueva York: Garland.
Connell, W. J. (ed.) (2002): *Society and Indivudual in Renaissance Florence*. Berkeley: University of California Press.
Contadini, A. (2006): «Middle eastern objects». En M. Ajmar-Wollheim y F. Dennis (eds.), *At Home in renaissance Italy*. Londres: V&A, pp. 308-321.
Contarini, G. (1543): *De magistratibus et republica Venetorum libri quinque*. París: Michel de Vascisab; trad. inglesa, *Commonwealth and Goverment of Venice*. Londres: John Windet, 1598.
Conti, A. (1979): «L'evoluzione dell'artista». En *Storia dell'arte italiana* 2. Turín: Einaudi, pp. 117-263.

Coor, G. (1961): *Neroccio de'Landi*. Princeton: Princeton University Press.
Copenhaver, B. P. y Schmitt, C. (1992): *Renaissance Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
Corti, G. y Hartt, F. (1962): «New documents concerning Donatello», *Art Bulletin* 44, pp. 155-167.
Cosenza, M. (1952): *Biographical Dictionary of Italian Humanists*. Nueva York.
Cox, V. (1992): *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*. Cambridge: Cambridge University Press.
— (2008): *Women's Writing in Italy, 1400-1650*. Baltimore: John Hopkins University Press, Baltimore.
Cox-Rearick, J. (1984): *Dynasty and Destiny in Medici Art*. Princeton: Princeton University Press.
Cozzi, G. (1963): «Cultura, política e religione nella pubblica storiografia veneziana», *Studi Veneziani* 5, pp. 215-294.
Cranston, J. (2000): *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
Craven, W. G. (1981): *Giovanni Pico della Mirandola, Symbol of his Age*. Ginebra: Droz, Ginebra.
Crawcour, E. S. (1968): «Changes in Japanese commerce in the Tokugawa period». En J. W. Hall y M. B. Jansen (eds.), *Studies in the Institutional History of Early Modern Japan*. Princeton: Princeton University Press, pp. 189-202.
Crouzet-Pavan, E. (2007): *Renaissances italiennes 1380-1500*. París: Albin Michel.
Crowe, J. A. y Cavalcaselle, G. B. (1881): *The Life and Times of Titian*. Londres: John Murray.
Crum, R. J. y Paoletti, J. T. (eds.) (2006): *Renaissance Florence. A Social History*. Cambridge: Cambridge University Press.
Currie, E. (2006): *Inside the Renaissance House*. Londres: V&A.
Dacos, N. (1994): «Italian art and the art of antiquity». En P. Burke, *History of the Italian Art*, 2 vols. Cambridge: Polity, vol. 1, pp. 113-213.
D'Amico, J. F. (1983): *Renaissance Humanism in Papal Rome*. Baltimore: John Hopkins University Press.
D'Ancona, A. (eds.) (1872): *Sacre rappresentazioni dei secoli* XIV, XV *e* XVI. Florencia: Le Monnier.
Daniello, B.(1536): *Poetica*, Venecia.
Dante Alighieri (1899-1901): *Divina Commedia*, 3 vols., Londres.
D'Arco, C. (1842): *Giulio Pippi Romano,* 2.a ed. Mantua: Fratelli Negretti.
Darnton, R., (1984): *The Great Cat Massacre and other Episodes in French Cultural History*. Nueva York: Basic Books.
Davis, J. C. (1962): *The Decline of the Venetian Nobility as a Ruling Class*. Baltimore: John Hopkins University Press.
Davis, N. Z. (2006): *Trickster Travels. A Sixteenth Century Muslim between Worlds*.

Londres: Faber.
De Caprio, V. (1981): «Intellettuali e mercato del lavoro nella Roma medicea», *Studi romani* 29, pp. 29-46.
— (1983): «Aristocrazia e clero da la crisi dell'umanesimo alla Controriforma». En A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana 2: produzione e consumo*. Turín: Einuadi, pp. 299-361.
De la Mare, A. (1965): «Vespasiano da Bisticci», tesis doctoral, Universidad de Londres.
Della Casa, G. (1558): *Il Galateo*, Venecia; trad. inglesa, *Galateo or The Book of Manners*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1958.
Delumeau, J. (1967): «Réintreprétation de la Renaissance», *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 14, pp. 296-314.
— (1973): «Mobilité sociale: riches et pauvres à l'époque de la Renaissance». En E. Labrousse (ed.), *Ordres et clases*. París y La Haya: Mouton, pp. 125-134.
De Maio, R. (1978): *Michelangelo e la Controriforma*. Nápoles: Laterza.
Dempsey, C. (1968): «Mercurius Ver: the sources of Boticelli's Primavera», *JWCI* 31, pp. 251-269.
— (1980): «Some observations on the education of artists at Florence and Bologna during the later sixteenth century», *Art Bulletin* 62, pp. 552-569.
— (1992): *The Portrayal of Love. Boticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*. Princeton: Princeton University Press.
Denley, P. (1981): «Recent studies on Italian universities of the Middle Ages and Renaissance», *History of Universities* 1, pp. 193-206.
— (1983): «The social function of Italian Renaissance universities», *CRE Information* 62, pp. 47-58.
Dijksterhuis, E. J. (1950): *The mechanisering van het wereldbeeld*, Ámsterdam: Meulenhoff; trad. inglesa, *The Mechanization of the World Picture*. Oxford: Clarendon Press, 1961.
Dionisotti, C. (1967): *Geografia e storia della letterature italiana*. Turín: Einaudi.
Dolce, L. (1557): *L'Aretino*. Venecia: Gabriele Giolito de' Ferrari; trad. inglesa, M. W. Roskill (ed.), *Aretino*. Nueva York: New York University Press, 1968.
Dominici, G. (1860): *Regola del governo di cura familiare*, Florencia: Presso Angiolo Garinei Libraio; trad. inglesa, Arthur Basil Coté, parte 4.ª, «On the Education of Children». Washington DC: Catholic University of America, 1927.
Doren, A. (1901): *Die florentiner Wollentuchindustrie vom 14, bis zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart.
— (1922): *Fortuna im Mittelalter*. Hamburgo: Teubner.
— (1931): «Aby Warturg und sein Werk», *Archiv für Kulturgeschichte* 21, pp. 1-23.
Doria, G. (1995): «Una città senza corte: economia e committenza a Genova nel'400-500». En A. Esch y F. L. Frommel (eds.), *Arte, commitenza ed economía a Roma e nelle corti del Rinascimento, 1420-1530*. Turín: Einaudi, pp. 243-254.
Dowd, D. F. (1961): «The economic expansion of Lombardy, 1300-1500», *Journal of Economic History* 21, pp. 143-160.
Duby, G. (1980): *The Three Orders*. Chicago: University of Chicago Press [ed. cast.: *Los tres*

órdenes o lo imaginario del feudalismo. Madrid: Taurus, 1992].
Dundes, A. y Falassi, A. (1975): *La Terra in Piazza: an Interpretation of the Palio of Siena*. Berkeley: University of California Press.
Dürer, A. (1956-1969): *Schriftlicher Nachlass*, H. Rupprich (ed.), 3 vols., Berlín: Deutscher Verein für Kinstwissenschaft.
Ebreo, Leone (1929): *Dialoghi d'Amore* (1535). Bari: Laterza [ed. cast.: León Hebreo, *Diálogos de amor*. Madrid: Tecnos, 1986].
Eckstein, N. A. (1995): *The District of the Green Dragon: Neighbourhood Life and Social Change in Renaissance Florence*. Florencia: Olschki.
— (2006): «Neighbourhood as microcosm». En R. J. Crum y J. T. Paleotti, *Renaissance Florence. A Social Histroy*. Cambridge: Cambridge University Press.
Edgerton Jr., S. Y. (1975): *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. Nueva York: Cornell University Press.
— (1985): *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*. Ithaca y Londres: Basic Books.
Edwards, J. M. B. (1968): «Creativity: social aspects». En D. L. Sills (ed.), *International Encyclopaedia of the Social Sciences*, vol. 3. Nueva York: Mac Millan, pp. 442-455.
Einstein, A. (1949): *The Italian Madrigal*, 3 vols. Princeton: Princeton University Press.
— (1958): *Essays on Music*. Londres: Faber & Faber.
Eisenbichler, K. (ed.) (1991): *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*. Kalamazoo: Western Michigan University Press.
Elam, C. (1978): «Lorenzo de'Medici and the Urban Development of Renaissance Florence», *Art History* 1, pp. 43-56.
— (1992): «Lorenzo de'Medici's sculpture garden», *Mitteilungen des Kinsthistorischen Instituts in Florenz* 36, pp. 41-84.
— (1993): «Battista della Palla», *I Tatti Studies* 5, pp. 33-109.
Elias, N. (1978-1982): *The Civilizing Process*, 2 vols. Oxford: Blackwell [ed. cast.: *El proceso de la civilización*. Madrid: F.C.E., 1988].
— (1983): *The Court Society*. Oxford: Blackwell.
Elsner, J. y Cardinal, R. (eds.) (1994): *The Cultures of Collecting*. Londres: Reaktion.
Emison, P. (2006): «The replicated image in Florence, 1300-1600». En R. J. Crum y J. T. Paoletti (eds.), *Renaissance Florence. A Social history*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 431-453.
Encyclopaedia of World Art (1959-1968), 15 vols. Nueva York: McGraw-Hill.
Errera, I. (1920): *Répertoire des peintures datées*. Bruselas: Librairie nationale d'art et d'histoire.
Esch, A. (1995): «Sul raporto fra arte ed economia nel Rinascimento italiano». En Esch y Frommel (eds.), *Arte commitenza ed economía a Roma e nelle corti del Rinascimento, 1420-1530*. Turín: Einaudi, pp. 3-49.
— y Frommel, C. L. (eds.) (1995): *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del*

Rinascimento, 1420-1530. Turín: Einaudi.
Esposito, A. (1995): «Le confraternite romane tra arte e divozione». En Esch y Frommel (eds.), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento, 1420-1530*. Turín: Einaudi, pp. 107-120.
Ettlinger, L. D. (1965): *The Sistine Chapel before Michelangelo*. Oxford: Clarendon Press.
— (1977): «The emergence of the Italian architect during the fifteenth century». En S. Kostof (ed.), *The Architect*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 96-121.
— y Ettlinger H. S. (1976): *Botticelli*. Londres: Thames & Hudson.
Evans-Pritchard, E. E. (1940): *The Nuer*. Oxford: Clarendon Press [ed. cast.: *Los nuer*. Barcelona: Anagrama, 1977].
Fagiolo Dell'Arco, M. (1970): *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nell '500*. Roma: Bulzoni.
Fahy, E. (2008): «The marriage portrait in the Renaissance». En A. Bayer (ed.), *Art and Love in Renaissance Italy*. New Haven: Yale University Press.
Fantoni, M. (1994): *La corte del granduca*. Roma: Bulzoni.
— *et al*. (eds.) (2003): *The Art Market in Italy, 15th-17th Century*. Módena: F.C. Panini.
Farago, C. (ed.) (1995): *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1560*. New Haven: Yale University Press.
Febvre, L. (1983): *The Problem o Unbelief in the Sixteenth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Feldman, M. (1995): *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: University of California Press.
Fenlon, I. (1980): *Music and Patronage in 16th-Century Mantua*. Cambridge: Cambridge University Press.
— (2002): *Music and Culture in Late Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press.
— (2007): *The Ceremonial City*. New Haven: Yale University Press.
Ferguson, W. K. (1948): *The Renaissance in Historical Thought*. Cambridge, Mass.: Houghton Mifflin.
Ferino Pagden, S. (1990): «From Cult Images to the Cult of Images: the Case of Raphael's Altarpieces». En Humfrey y Kemp (eds.), *The Altarpiece in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 165-189.
ffoulkes, C. J. y Maiocchi, R. (1909): *Vincenzo Foppa*. Londres: J. Lane.
Ficino, M. (1489): *De vita*. Venecia, s.f., *ca*. 1525.
Field, A. (1988): *The Origins of the Platonic Academy of Florence*. Princeton: Princeton University Press.
Filarete, A. (1965): *Treatise on Architecture*. Facsímil y trad. inglesa, J. R. Spencer (ed.), 2 vols. New Haven: Yale University Press.
Findlen, P. (1998): «Possessing the Past. The Material Culture of the Italian Renaissance», *American Historical Review* 103, pp. 83-114.
Finlay, R. (1978): «The Venetian Republic as a gerontocracy», *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 8, pp. 157-178.

— (1980): *Politics in Renaissance Venice*. Londres: Ernest Benn.
Finucci, V. (1989): «La donna di corte: discorso istituzionale e realtá nel *libro del cortegiano*», *Annali di italianistica* 7, pp. 88-103.
Firenzuola, A. (1548): *Prose*. Florencia.
Fishman, J. A. (1965): «Who speaks what language to whom and when». En J. B. Pride y J. Holmes (eds.), *The Sociology of Language*. Harmondsworth: Penguin, 1971, pp. 15-31.
Fiume, G. (2000): *Il santo patrone e la citta*. Venecia: Marsilio.
Flatten, A. R. (2003): «Portrait medals and assambly-line art in late "400 Florence"». En M. Fantoni *et al*. (eds.), *The Art Market in Italy, 15th-17th Century*. Módena: F. C. Panini, pp. 127-139.
Fletcher, J. (1971): «Isabella d'Este and Giovanni Bellini's *Presepio», Burlington Magazine* 113, pp. 703-712.
Floerke, H. (1905): *Studien zu niederländische Kunst und Kulturgeschichte*. Múnich-Leipzig.
Folena, G. F. (1964): «La cultura volgare e Pumanesimo cavalleresco nel Veneto». En V. Branca (ed.), *Umanesimo europeo ed umanesimo veneziano*. Florencia: Sansoni, pp. 141-157.
Fontes, A., Fournet, J.-L. y Plaisance, M. (eds.) (1997): *Savonarole. Enjeux, débats, questions*. París: Université de la Sorbonne nouvelle.
Forcellino, A. (2011): *Michelangelo. A Tormented Life*; trad. inglesa, A. Cameron. Cambridge: Polity [ed. cast.: *Miguel Ángel. Una vida inquieta*. Madrid: Alianza Editorial, 2005].
Forster, K. (1999): «Introduction». En A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Ángeles: Getty Center [ed. cast.: *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005].
Foscari, A. y Tafuri, M. (1983): *L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*. Turín: Einaudi.
Fossati, F. (1928): «Lavoro e lavoratori a Milano nel 1438», *Archivio storico lombardo* 55, pp. 225-258, 496-525; *Archivio storico lombardo* 56 (1929), pp. 71-95.
Foucault, M. (1973): *The Order of Things*. Londres: Vintage.
Fraenkel, B. (1992): *La signature, gènese d'un signe*. París: Gallimard.
Fragnito, G. (ed.) (2001): *Church, Censorship and Culture in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
Frajese, V. (2006): *Nascita dell'indice. La censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*. Brescia: Morcelliana.
Francastel, G. (1960): «De Giorgione à Titien. L'artiste, le public et la commercialisation de l'œuvre d'art», *Anuales E. S. C.* 15, pp. 1060-1075.
Francastel, P. (1965a): *Peinture et société*. París: Gallimard [ed. cast.: *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra, 1984].
— (1965b): «Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif de la Renaissance», *L'Année Sociologique*, pp. 3-68.
Frangenberg, T. (2002): «Bartoli, Giambullari and the prefaces to Vasari's *Lives*», *JWCI* 65,

pp. 244-258.
Frey, C. (ed.) (1892): *Il libro de Antonio Billi*. Berlín: Grote.
Friedländer, W. (1965): *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. Nueva York: Schocken.
Frommel, C. (2006): *Architettura e commitenza da Alberti a Bramante*. Florencia: Olschki.
Fubini, R. (1992): «Renaissance historian: the career of Hans Baron», *Journal of Modern History* 64, pp. 541-574.
— (2003): *Humanism and Secularization. From Petrarch to Valla*. Durham: Duke University Press.
Fumagalli, G. (1952): *Leonardo omo sanza lettere*. Florencia: Sansoni.
Fumaroli, M. (1980): *L'âge de l'éloquence*. Ginebra: Droz.
Gabrieli, F. (1976): *Testimonianze árabe ed europee*. Bari: Dedalo libri.
Gaeta, F. (1955): *Lorenzo Valla. Filología e storia nell'umanesimo italiano*. Nápoles: Nella Sede dell'Istituto.
— (1961): «Alcuni considerazioni sul mito di Venezia», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 23, pp. 58-75.
Galitz, R. y Reimers, B. (eds.) (1995): *Aby M. Warburg. Portrait eines Gelehrten*. Hamburgo: Dölling & Galitz.
Galton, F. (1869): *Hereditary Genius*. Londres: MacMillan.
Gamberini, A. (ed.) (2012): *The Italian Renaissance State*. Cambridge: Cambridge University Press.
Gambi, L. y Bollati, G. (eds.) (1976): *Storia d'Italia*. Turín: Atlante.
Garin, E. (1959): «I cancellieri umanisti della repubblica florentina», *Rivista storica italiana* 71, pp. 185-208.
— (1963): «La cité idéale de la Renaissance italienne». En W. Lameere (ed.), *Les utopies à la Renaissance*. Bruselas y París: Presses Universitaires de Bruxelles, pp. 13-37.
— (1983): *Astrology in the Renaissance*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
Gauricus, P. (1504): *De sculptura*, A. Chastel y R. Klein (eds.), Ginebra: Droz, 1969 [ed. cast.: *Sobre la escultura*. Madrid: Akal, 1989].
Gaye, G. (ed.) (1839-1840): *Carteggio innedito d'artisti dei secoli xiv, xv, xvi*, 3 vols. Florencia: Molini.
Geanakoplos, D. J. (1976): *Interaction of the Sibling Byzantine and Western Cultures*. New Haven: Yale University Press.
Geertz, C. (1983): *Local Knowledge*. Nueva York: Basic Books.
Gelli, G. B. (1896): «Vite d'artisti», *Archivio Storico Italiano* 17, pp. 32-62.
Ghelardi, M. (1991): *La scoperta del Rinascimento. L'«Età di Raffaello» di Jacob Burckhardt*. Turín: Einaudi.
Ghiberti, L. (1947): *I commentari*, O. Morisani (ed.). Nápoles: Riccardo Ricciardi.
Giard, L. (1983-1985): «Histoire de l'université et histoire du savoir: Padoue (XIVe-XVIe siècles)», *Revue de Synthèse* 104-106, pp. 139-169, 259-298, 419-442.
Gilbert, C. (1952): «On subject and not-subject in Italian Renaissance pictures», *Art Bulletin*

34, pp. 202-216.
— (1959): «The archbishop on the painters of Florencia», *Art Bulletin* 41, pp. 75-87.
— (1998): «What did the Renaissance patron buy?», *Renaissance Quarterly* 51, pp. 392-450.
Gilbert, F. (1949): «Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari», *JWCI* 12, pp. 101-131.
— (1951): «On Machiavelli's idea of virtù», *Renaissance News* 4, pp. 53-55.
— (1957): «Florentine political assumptions in the period of Savonarola and Soderini», *JWCI* 20, pp. 187-214.
— (1965): *Machiavelli and Guicciardini*. Princeton: Princeton University Press.
— (1970): «Biondo, Sabellico and the beginnings of Venetian official historiography». En J. G. Rowe y W. H. Stockdale (eds.), *Florilegium historiales*. Totonto: University of Toronto Press, pp. 276-287.
— (1977), «Venice in the crisis of the League of Cambrai». En Gilbert, *History, Choice and Commitment*, cap. 11. Cambridge, Mass.: Belknap Press.
— (1980): *The Pope, his Banker, and Venice*. Cambridge, Mass., y Londres: Harvard University Press.
Gille, B. (1966): *Engineers of the Renaissance*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Ginzburg, C. (1961): «Stregoneria e pietà popolare», *Anuali Scuola Normale di Pisa*, 30, pp. 269-287.
— (1966): «Da A. Warburg a E. H. Gombrich», *Studi medievali*, 7, pp. 1015-1065.
— (1981): *Cheese and Worms*. Londres: Routledge and Kegan Paul [ed. cast.: *El queso y los gusanos*. Barcelona. Muchnik Editores, 1981].
— (1983): *The Night Battles*. Londres: Routledge and Kegan Paul [ed. cast.: *Historia nocturna*. Barcelona: Muchnik Editores, 1992].
— (1985): *The Enigma of Piero Indagini su Piero*. Londres: Verso [ed. cast.: *Pesquisa sobre Piero*. Barcelona, Muchnik Editores, 1984].
Gnoli, D. (1938): *La Roma di Leon X*. Milán: Ulrico Hoepli.
Goffen, R. (1986): *Piety and Patronage in Renaissance Venice*. New Haven y Londres: Yale University Press.
— (2002): *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Tizian*. New Haven: Yale University Press.
Goffman, E. (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*, ed. rev. Nueva York: Doubleday [ed. cast.: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Madrid: Martínez Munguía, 1987].
Goldthwaite, R. A. (1968): *Private Wealth in Renaissance Florence*. Princeton: Princeton University Press.
— (1972): «Schools and teachers of commercial arithmetic in Renaissance Florence», *Journal of European Economic History* 1, pp. 418-433.
— (1980): *The Building of Renaissance Florence*. Baltimore y Londres: John Hopkins University Press.
— (1985): «The Renaissance economy: the preconditions for luxury consumption». En F. Melis, *Aspetti della vita economica medievale*. Florencia: Olschki Editore, pp. 659-675.

— (1987): «The empire of things. Consumer demand in Renaissance Italy». En Kent y Simons (eds.), *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press, pp. 153-175.
— (1989): «The economic and social world of Italian Renaissance majolica», *Renaissance Quarterly* 42, pp. 1-32.
— (1993): *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1330-1600*. Baltimore: John Hopkins University Press.
— (2009): *The Economy of Renaissance Florence*. Baltimore: John Hopkins University Press.
Gombrich, E. H. (1953): «The social history of art», *Art Bulletin* 35, pp. 79-84.
— (1960a): *Art and Illusion*. Londres: Phaidon Press.
— (1960b): «Vasari's Lives and Cicero's Brutus», *JWCI*, 23, pp. 309-311.
— (1963): *Meditations on a Hobby Horse*. Londres: Phaidon Press.
— (1966): *Norm and Form*. Londres: Phaidon Press.
— (1969): *In Search of Cultural History*. Oxford: Clarendon Press.
— (1970): *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Londres: Warburg Institute [ed. cast.: *Aby Warburg*. Madrid: Alianza Editorial, 1992].
— (1972): *Symbolic Images*. Londres: Phaidon Press [ed. cast.: *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1990].
— (1976): *The Heritage of Apelles*. Oxford: Phaidon Press [ed. cast.: *El legado de Apeles*. Madrid: Alianza Editorial, 1985].
— (1999): *The Uses of Images*. Londres: Phaidon Press [ed. cast.: *Los usos de las imágenes*. Barcelona: Debate, 2003].
González García, J. (2006): *La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política*. Madrid: A. Machado.
Gossman, L. (2000): *Basel in the Age of Burckhardt*. Chicago: Chicago University Press.
Graf, A. (1888): *Attraversa il '500*. Turín: Loescher.
Grafton, A. (1990): *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*. Londres: Collins & Brown.
— (2001): *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*. Londres: British Library.
— (2011): *The Culture of Correction in Renaissance Europe*. Londres: British Library.
Grafton, A. y Jardine, L. (1982): «Humanism and the School of Guanno», *Past and Present* 96, pp. 51-80.
Gras, N. S. B. (1953): «Capitalism, concepts and history». En F. C. Lane y J. Riemersma (eds.), *Enterprise and Secular Change*. Londres: Allen & Unwin, pp. 66-79.
Greene, T. (1982): *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven y Londres: Yale University Press.
Greenstein, J. M. (1992): *Mantegna and Painting as Historical Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
Greer, G. (1979): *The Obstacle Tace*. Londres: Secker & Warburg.
Grendler, P. F. (1969a): *Critics of the Italian World 1530-60*. Madison: University of

Wisconsin Press.
— (1969b): «Francesco Sansovino and Italian popular culture», *Studies in the Renaissance* 16, pp. 139-180.
— (1988): «Printing and censorship». En C. B. Schmidt *et al.*, *The Cambridge History of the Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 25-54.
— (1989): *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning 1300-1600*. Baltimore: John Hopkins University Press.
— (2002): *The Universities of the Italian Renaissance*. Baltimore: John Hopkins University Press.
Grove, G. (1980): *Dictionary of Music and Musicians,* S. Sadie (ed.), 29 vols. Londres: Macmillan; 2001, versión *on-line* vía Oxford Music Online.
Guasti, C. (ed.) (1884): *Le feste di S. Giovanni Batista in Firenze*. Florencia: G. Cirri.
Guerri, D. (1931): *La corrente popolare nel Rinascimento*. Florencia: Sansoni.
Guglielminetti, M. (1977): *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*. Turín: Einaudi.
Guicciardini, F. (1561): *Storia d'italia,* C. Panigada (ed.), 16 vols. Florencia: Lorenzo Torrentino.
— (1951): *Ricordi,* R. Spongano (ed.). Florencia [ed. cast.: *Recuerdos*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1988].
— (1965): *Maxims and Reflections of a Renaissance Statesman*. Nueva York: Harper & Row.
Guidi, J. (1982): «Le jeu de cour et sa codification dans les différentes rédactions du *Courtisan*», *Centre de Recherches sur la Renaissance Italienne* 10, pp. 97-115.
Gundersheimer, W. (1981): «Patronage in the Renaissance». En G. F. Lytle y S. Orgel (eds.), *Patronage in the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, pp. 3-23.
Gutas, D. (1998): *Greek Thought, Arabic Culture. The Graeco-Arabic Translation Movement in Baghdad and Early Abbasid Society*. Londres: Routledge.
Haines, M., (1989): «Brunelleschi and bureaucracy. The tradition of public patronage at the Florentine cathedral», *I Tatti Studies* 3, pp. 89-125.
— (2003): «The market for public sculpture in Renaissance Florence». En M. Fantoni *et al.* (eds.), *The Art Market in Italy, 15th-17th Century*. Módena: F. C. Pa-nini, pp. 75-93.
Hale, J. (1954): *England and the Italian Renaissance*. Londres: Faber & Faber.
Hall, J. W. y Jansen, M. B. (eds.) (1968): *Studies in the Institutional History of Early Modern Japan*. Princeton: Princeton University Press.
Hankins, J. (1990): *Plato in the Italian Renaissance,* 2 vols. Leiden: E. J. Brill.
— (1995): «The Baron Thesis» after forty years and some recent studies of Leonardo Bruni», *Journal of History of Ideas* 56, pp. 309-330.
— (ed.) (2000): *Renaissance Civic Humanism. Reappraisals and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.
Hansen, J. (ed.) (1901): *Quellen zur Geschichte des Hexenwahns*. Bonn: Georgi.
Harff, A. von (1860): *Die Pilgerfahrt des Ritters Arnold von Harff 1496-1499*. Colonia:

Verlag von J. M. Heberle; ed. inglesa: *The Pilgrimage of Arnold von Harff, Knight*. Londres: Hakluyt, 1946.
Harprath, R. (1981): *Papst Paul III als Alexander der Grosse*. Berlín: De Gruyter.
Hartt, F. (1958): *Giulio Romano*. New Haven: Yale University Press.
— (1964): «Art and freedom in '400 Florence». En L. F. Sandler (ed.), *Essays in Memory of Karl Lehmann*. Nueva York: New York University Press, pp. 114-131.
Haskell, F. (1963): *Patrons and Painters*. Londres: Chatto & Windus.
Hatfield, R. (1970): «The Compagnia de'maggi», *JWCI*, 33, pp. 107-144.
(1973): Reseña de Burke, *Tradition and Innovation*, *Art Bulletin*, 55, pp. 630-633.
— (2004): «The funds of the façade of S. Maria Novella», *JWCI* 67, pp. 81-127.
Hauser, A. (1951): *A Social History of Art.*, 2 vols. Londres: Routledge & Kegan Paul [ed. cast.: *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Labor, 1983].
— (1965): *Mannerism*, 2 vols. Londres: Routledge & Kegan Paul.
Hay, D. (1977): *The Church in Italy in the Fifteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
Hegel, G. W. F. (1956): *Philosophy of History*. Nueva York: Dover [1837, Berlín].
Heikamp, D. (1972): *Mexico and the Medici*. Florencia: EDAM.
Heller, A. (1979): *Renaissance Man*. Londres: Routledge and Kegan Paul [ed. cast.: *El hombre del Renacimiento*. Barcelona: Península, 1985].
Herder, J. G. (1828): *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 4 vols. Leipzig: Johann Friedrich Sarttnoch.
Herlihy, D. (1973): «Three patterns of social mobility in medieval history», *Journal of Interdisciplinary History* 3, pp. 633-647.
— (1974): «The generation in medieval history», *Viator* 5, pp. 347-364.
Herlihy, D. y Klapisch-Zuber C. (1978): *Les Toscans et leurs familles. Une étude du catasto florentin du 1427*, París; trad. inglesa abrev., *Tuscans and their Families. A Study of the Florentine Catasto of 1427*. New Haven y Londres, 1985.
Hermes, G. (1916): «Der Kapitalismus in der Florentiner Wollentuchindustrie», *Zeitschrift für gesamte Staatswissenchaft* 72, pp. 367-400.
Herrick, M. T. (1960): *Italian Comedy in the Renaissance*. Urbana: University of Illinois Press.
— (1965): *Italian Tragedy in the Renaissance*. Urbana: University of Illinois Press.
Hersey, G. L. (1969): *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples*. New Haven y Londres: Yale University Press.
Hexter, J. (1973): *The Vision of Politics on the Eve of the Reformation*. Londres: Allen Lane.
Heydenreich, L. H. (1967): «Federico da Montefeltre as a building patron». En *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to A. Blunt*. Londres: Phaidon Press, pp. 1-6.
Heydenreich, L. H. y Lotz, W. (1974): *Architecture in Italy 1400-1600*. Londres: Harmondsworth.
Hibbett, H. (1959): *The Floating World in Japanese Fiction*. Londres: Oxford University Press.

Hill, G. F. (1930): *A Corpus of Italian Renaissance Medals,* 2 vols. Londres: British Museum.
Hills, P. (1983): «Piety and patronage in ‘500 Venice. Tintoretto and the Scuole del Sacramento», *Art History* 6, pp. 30-43.
Hind, A. M. (1930): *Early Italian Engraving.* Londres: H. Milford.
Hollanda, F. de (1918): *Da pintura antigua*, Oporto: Renascença Portuguesa, 1918; trad. inglesa, *Four Dialogues on Painting*. Londres: Oxford University Press, Londres, 1928 [ed. cast.: *De la pintura antigua*. Madrid: Visor Libros, 2003].
Hollingsworth, M. (1993): *Patronage in Renaissance Italy*, 2 vols. Londres: John Murray.
Holly, M. A. (1984): *Panofsky and the Foundations of Art History.* Ithaca y Londres: Cornell University Press.
Hook, J. (1979): *Siena. A City and its History.* Londres: Hamish Hamilton.
Hope, C. (1980): *Titian.* Londres: Jupiter.
— (1981): «Artists, patrons and advisers in the Italian Renaissance». En G. F. Lytle y S. Orgel (eds.), *Patronage in the Renaissance.* Princeton: Princeton University Press, pp. 293-343.
— (1988): «The eye-witness style», *New York Review of Books* 22, diciembre.
— (2005): «Le *Vite* vaseriane: un esempio di autore multiplo». En A. Santoni (ed.), *L’autore múltiplo*. Pisa: Scuola Normale Superiore, pp. 59-74.
— y McGrath, E. (1996): «Artists and humanists». En Kraye, *Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 161-188.
Howard, D. (1975): *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice.* New Haven: Yale University Press.
— (1980): *The Architectural History of Venice*. Londres: Batsford.
— (2000): *Venice and the East. The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100-1500*. New Haven: Yale University Press.
— (2005): «The status of the oriental traveler in RenaissanceVenice». En G. McLean (ed.), *Re-Orienting the Renaissance. Cultural Exchanges with the east*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
— (2008): «Architectural politics in Renaissance Venice», *Proceedings of the British Academy* 154, pp. 29-67.
Hughes-Johnson, S. (2012): «Early Medici patronage and the confraternity of the Buonomini di San Martino», *Confraternitas* 22, pp. 3-25.
Huizinga, L. (1959): «Renaissance and realism». En Huizinga, *Men and Ideas*. Nueva York: Meridian Books, pp. 288-309 [1920].
— (1959): «The task of cultural history». En Huizinga, *Men and Ideas*. Nueva York: Meridian Books, pp. 17-76 [1929].
— (1995): *Autumn of the Middle Ages*. Chicago: Chicago University Press [ed. cast.: *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1978].
Humfrey, P. (ed.) (2007): *Venice and the Veneto*. Cambridge: Cambridge University Press.
— y Kemp, M. (eds.) (1990): *The Altarpiece in the Renaissance*. Cambridge Mass.: Cambridge University Press.

— y MacKenney, R. (1986): «The Venetian trade guilds as patrons of art in the Renaissance», *Burlington Magazine* 128, pp. 317-330.
Huse, N. y Wolters, W. (1990): *The Art of Renaissance Venice. Architecture, Sculpture and Painting 1460-1590*. Chicago: Chicago University Press.
Hymes, D. (1977): *Foundations in sociolinguistics. An Ethnographic Approach*. Londres: Tavistock.
Ianziti, G. (1988): *Humanistic Historiography under the Sforzas*. Oxford: Clarendon Press.
Jacobs, F. H. (1997): *Defining the Renaissance Virtuosa*. Cambridge Mass.: Cambridge University Press.
Janson, H. W. (1967): «The equestrian monument from Cangrande della Sacala to Peter the Great». En A. R. Lewis (ed.), *Aspects of the Renaissance*. Austin: University of Texas Press.
Jardine, L. (1983): «Isotta Nogarola: women humanists education for what?», *History of Education* 12, pp. 231-244.
— (1985): «The myth of the learned lady in the Renaissance», *Historical Journal* 28, pp. 799-820.
— (1996): *Woordly Goods*. Londres: W. W. Norton.
Javitch, Daniel (1991): *Proclaiming a Classic. The Canonization of Orlando Furioso*. Princeton: Princeton University press.
Jenkins, A. D. F. (1970): «Cosimo de'Medici's patronage of architecture and the theory of magnificence», *JWCI* 33, pp. 162-170.
Jones, P. J. (1965): «The agrarian development of medieval Italy», *Second International Conference of Economic History* 2, Mouton, París y La Haya, pp. 69-86.
— (1966): «Italy». En M. M. Postan (ed.), *Cambridge Economic History of Europe,* vol. 1, Cambridge Mass.: Cambridge University Press, pp. 340-431.
— (1978): «Economia e società nell'ltalia medievale: la leggenda della borghesia», *Storia d'ltalia, Annali* 1. Turín: Einaudi, pp. 185-372.
Jones, R. y Penny, N. (1983): *Raphael*. New Haven y Londres: Yale University Press.
Jordan, C. (1990): *Renaissance Feminism*. Ithaca: Cornell University Press.
Kaegi, W. (1933): «Das Werk Aby Warburgs», *Neue Schweize Rundschau* 1, pp. 283-293.
— (1947-1982): *Jacob Burckhardt: eine Biographie,* 7 vols. Basilea: B. Schwabe.
Kagan, R. (1986): «Universities in Italy, 1500-1700». En D. Julia, J. Revel y R. Chartier (eds.), *Histoire sociale des populations étudiantes,* 2 vols., vol. 1, París: Ecole des hautes études en sciences sociales, pp. 153-186.
Kasl, R. (ed.) (2004): *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*. Indianápolis: Indianapolis Museum of Art.
Kearney, H. F. (1970): *Scholars and Gentlemen*. Londres: Faber.
Keene, D. (1976): *World within Walls. Japanese Literature of the Premodern Era, 1600-1867*. Londres: Secker & Warburg.
Kelley, D. (1970): *Foundations of Modern Historical Scholarship*. Nueva York: Columbia University Press.

Kelly, J. (1977): «Did women have a Renaissance?». En R. Bridenthal y C. Koonz (eds.), *Becoming Visible*. Boston: Houghton Mifflin, pp. 137-161.
Kemp, M. (1977): «From "mimesis" to "fantasia". The quattocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts», *Viator* 8, pp. 347-398.
— (1981): *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and of Man*. Londres: Dent.
— (1997): *Behind the Picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*. New Haven: Yale University Press.
Kempers, B. (1992): *Painting, Power and Patronage*. Londres: Allen Lane.
Kent, D. V. (1975): «The Florentine Reggimento in the fifteenth century», *Renaissance Quarterly* 28, pp. 575-620.
— (1978): *The Rise of the Medici. Faction in Florence, 1426-1434*. Oxford: Oxford University Press.
— (2000): *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Ouevre*. New Haven: Yale University Press.
— y Kent, F. W. (1982): *Neighbours and Neighbourdhood in Renaissance Florence*. Locust Valley, NJ: J. J. Augustin.
Kent, F. .W. (1977): *Household and Lineage in Renaissance Florence*. Princeton: Princeton University Press.
— (1987): «Palaces, politics and society in fifteenth century Florence», *I Tatti Studies* 2, pp. 41-70.
— (2002): «Be rather loved than feared. Class relations in quattrocento Florence». En J. Connell (ed.), *Society and Individual in Renaissance Florence*. Berkeley: University of California Press.
— (2004): *Lorenzo de' Medici and the Art of Magnificence*. Baltimore: John Hopkins.
— y Simon, P. (eds.) (1987): *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press.
Kernodle, G. F. (1944): *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press.
King, C. (1998): *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy, c. 1300- c. 1500*. Manchester: Manchester University Press.
King, M. L. (1976): «Thwarted ambitions: six learned women of the Italian Renaissance», *Soundings* 59, pp. 280-300.
— (1986): *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominante*. Princeton: Princeton University Press.
Kirshner, J. y Molho, A. (1978): «The dowry fund and the marriage market in early fifteenth-century Florence», *Journal of Modern History*, 50, pp. 403-438.
Klapisch-Zuber, C. (1969): *Les maîtres du marbre*. París: SEVPEN.
— (1985): *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*. Chicago y Londres: University of Chicgo Press.
— y Day, J. (1965): «Villages désertés en Italie». En F. Braudel (ed.), *Villages désertés*. París: SEVPEN, pp. 420-459.

Klein, R. y Zerener, R. (1966): *Italian Art 1500-1600*. Englewood Cliffs, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
Klibansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F. (1964): *Saturn and Melancholy*. Londres: Nelson [ed. cast.: *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 1991].
Koch, D. (1967): *Die Kunstaustellung*. Berlín: De Gruyter.
Koenigsberger, H. G. (1960): «Decadence or shift? Changes in the civilization of Italy and Europe», *Transactions of the Royal Historical Society* 10, pp. 1-18.
Kraus, A. (1960): «Secretarius und Sekretariat», *Römische Quartalschrift* 55, pp. 43-84.
Krautheimer, R. y Krautheimer-Hess, T. (1956): *Lorenzo Ghiberti*. Princeton: Princeton University Press.
Kraye, J. (ed.) (1996): *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge: Cambridge University Press.
Kris, E. y Kurz, O. (1979): *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*. New Haven: Yale University Press [ed. cast.: *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1982].
Kristeller, P. O. (1956): «Lay religious traditions and Florentine Platonism». En *Studies in Renaissance Thought and Letters*. Roma: Edizione di storia e letteratura, pp. 99-123.
— (1961): *Renaissance Thought*. Nueva York: Harper & Row [ed. cast.: *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid: Taurus, 1986].
— (1964): «Italian Humanism and Byzantium». En *Renaissance Thought and Its Sources*, cap. 7. Nueva York: Columbia University Press.
Kroeber, A. L. (1944): *Configurations of Culture Growth*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
Kubersky-Piredda, S. (2003): «Immagini devozionali nel rinadscimento fiorentino». En M. Fantoni *et al*. (eds.), *The Art Market In Italy, 15th-17th Century*. Módena: F. C. Panini, pp. 115-125.
Kurczewski, J. (1983): «Spoleczny Mechanizm Odrodzenia», *Znak* 35, pp. 1333-1340.
Kurz, O. (1967): *Fakes*. Nueva York: Dover.
Labalme, P. (1980): *Beyond their Sex. Learned Women of the European Past*. Nueva York: New York University Press.
La-Coste-Messelière, M. G. de (1987): «Giovanni Battista della Palla». En *Il se rendit en Italie. Études offertes a André Chastel*. Roma: Elefante, pp. 195-208.
Ladis, A. y Wood, C. (eds.) (1995): *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*. Athens: University of Georgia Press.
— y Zuraw, S. (eds.) (2001): *Visions of Holiness. Art and Devotion in Renaissance Italy*. Athens: Georgia Museum of Art.
Land, N. E. (1994): *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
Landau, D. y Parshall, P. (1994): *The Renaissance Print, 1470-1550*. New Haven: Yale University Press.
Landes, D. (1983): *Revolution in Time*. Cambridge, Mass.: Belknap Press.
Landino, C. (1507): *Commento sopra la Comedia di Dante* (1481), Venecia.

Landucci, L. (1927): *A Florentine Diary*. Londres: Dent. Ed. original de J. del Badia, Florencia, 1883.
Lane, F. C. (1934): *Venetian Ships and Shipbuilders of the Renaissance*. Baltimore: John Hopkins.
— (1973): *Venice. A Maritime Republic*. Baltimore: John Hopkins.
Lane, R. (1962): *Masters of the Japanese Print*. Londres: Thames & Hudson.
Langdale, A. (1998): «Aspects of the critical reception and intellectual history of Baxandall's concept of the period eye». *Art History* 21, pp. 479-497.
Larivaille, P. (1980): *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*. Roma: Bulzoni.
Larner, J. (1971): *Culture and Society in Italy 1290-1420*. Londres: Batsford.
— (1980): *Italy in the Age of Dante and Petrarch*. Londres: Longman.
Lazzaro, C. (1990): *The Italian Renaissance Garden*. New Haven: Yale University Press.
Lee, R. W. (1940): «*Ut pictura poesis*: the humanistic theory of painting», *Art Bulletin* 3. Reed.: Nueva York: W. W. Norton, 1967.
Lenzi, M. L. (ed.) (1982): *Donne e madonne, L'educazione femminile nel primo rinascimento italiano*. Turín: Loescher.
Leonardo da Vinci (1939): *Literary Works*, J. P. Ritcher (ed.). Oxford: Oxford University Press.
Lerner-Lehmkuhl, H. (1936): *Zur Struktur und Geschichte des florentinischen Kunstmarktes im 15, JHT*. Wattenscheid: K. Busch.
Lestocquoy, J. (1952): *Les villes de Flandre et d'ltalie*. París: Presses Universitaires de France.
Levey, M. (1971): *Painting at Court*. Londres: Weidenfeld & Nicholson.
Lewis, C. S. (1964): *The Discarded Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
Lillie, A. (2005): *Florentine Villas in the Fifteenth Century. An Architectural and Social Story*. Cambridge: Cambridge University Press.
Lindow, J. R. (2007): *The Renaissance Palace in Florence. Magnificence and Splendour in Fifteenthe Century Italy*. Aldershot: Ashgate,.
Lipset, S. M. y Bendix, R. (1959): *Social Mobility in Industrial Society*. Berkeley: University of California Press.
Lockwood, L. (1984): *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Logan, O. (1972): *Culture and Society in Venice 1470-1790*. Londres: Batsford.
Lopez, R. S. (1952): «Économie et architecture médievales», *Annales: économies, sociétés, civilisations* 7, pp. 433-438.
— (1953): «Hard times and investiment in culture». En W. K. Ferguson *et al., The Renaissance. Six Essays*. Nueva York: Harper & Row.
— (1963): «Quattrocento genovesa», *Rivista Storica Italiana* 75, pp. 709-727.
— (1970): *The Three Ages of the Italian Renaissance*. Charlottesville: University of Virginia Press.
Lord, A. B. (1960): *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Lorenzi, G. (1868): *Monumenti per servire alla storia de Palazzo Ducale*. Venecia: Visentini.
Lotto, L. (1969): *Libro delle spese diverse (1538-1556)*, P. Zampetti (ed.). Roma y Venecia: Olschki.
Lovejoy, A. O. (1936): *The Great Chain of Being*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press [ed. cast.: *La gran cadena del ser*. Barcelona: Icaria, 1983].
Lowe, K. J. P. (2003): *Nuns' Chronicles and Convent Culture. Women and History Wrintig in Renaissance and Counter-Reformation Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
Lowinsky, E. E. (1954): «Music in the culture of the Renaissance», *Journal of History of Ideas* 15, pp. 509-553.
— (1966): «Music of the Renaissance as viewed by Renaissance musicians». En B. O'Kelly (ed.), *The Renaissance Image of Man and the World*. Columbus: Ohio State University Press, pp. 129-164.
Lowry, M. (1979): *The World of Aldus Manutius*. Oxford: Blackwell.
— (1991): *Nicholas Jenson and the Rise of Venetian Publishing in Renaissance Europe*. Oxford: Blackwell.
Lydecker, J. K. (2001): *The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence*. Ann Arbor, MI: UMI.
Lyotard, J. F. (1984): *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press [ed. cast.: *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1989].
McIver, K. (2006): *Women, Art and Architecture in Northern Italy, 1520-1580*. Aldershot: Ashgate.
Mack, R. E. (2002): *Bazaar to Piazza. Islamic Trade and Italian Art, 1300- 1600*. Berkeley: University of California Press.
MacKenney, R. (1981): «Arti e stato a Venezia tra tardo medioevo e '600», *Studi veneziani* 5, pp. 127-143.
— (1984): «Guilds and guildsmen in 16th-century Venice», *Bulletin of the Society for Renaissance Studies* 2, número. 2, pp. 7-18.
— (1987): *Tradesmen and Traders. The World of the Guilds in Venice and Europe, c. 1250-1650*. Londres: Croom Helm.
McLean, P. D. (2007): *The Art of the Network. Strategic Interaction and Patronage in Renaissance Florence*. Durham, NC: Duke University Press.
Maffei, D. (1972): *Gli inizi dell'umanesimo giuridico*, 2.a ed. Milán: Giuffré.
— (1973): *Il giovane Machiavelli banchiere con Berto Berti a Roma*. Florencia: Giunti, G. Barbera.
Maikuma, Y. (1985): *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*. Königstein: Hain bei Athenäum.
Makdisi, G. (1990): *The Rise of Humanism in Classical Islam and the Christian West*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
Malaguzzi-Valeri, F. (1902): *Pittori Lombardi del '400*. Milán: F. Cogliati.
— (1913-1923): *La corte di Lodovico il Moro*, 4 vols. Milán: Hoepli.
Mâle, E. (1925): *L'art religieux du 13e siècle en France*. París: Colin.

— (1951): *L'art religieux après le concile de Trente*. París: Colin.
Manetti, A. (1970): *Vita di Brunelleschi*, H. Saalman (ed.). University Park: Pennsylvania State University Press.
Mann, N. y L. Syson (eds.) (1998): *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*. Londres: British Museum.
Mannheim, K. (1952): *Essays on the Sociology of Knowledge*. Londres: Oxford University Press.
Maquiavelo, N. (1523): *Istorie fiorentine*. Nueva York: AMS Press, 1960 [ed. cast.: *Historia de Florencia*. Madrid: Tecnos, 2009].
— (1988): *Il Principe*, Q. Skinner y R. Price (eds.). Cambridge: Cambridge University Press [ed. cast.: *El Príncipe*. Madrid: Alianza Editorial, 2010].
Marabottini, A. (1968): «I collaboratori». En M. Salmi (ed.), *Raffaello*, 2 vols. Novara: Agostini, pp. 199-203.
Marchant, E. y Wright, A. (eds.) (1998): *With and Without the Medici. Studies in Tuscan Art and Patronage, 1434-1530*. Aldershot: Ashgate.
Martin, A. von (1963): *The Sociology of Renaissance*. Nueva York: Harper Torch Books [ed. cast.: *La sociología del Renacimiento*. Madrid: F.C.E., 1981].
Martines, L. (1963): *The Social World of the Florentine Humanists, 1390-1460*. Londres: Princeton University Press.
— (1979): *Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy*. Nueva York: Knopf.
Martini, G. S. (1956): *La bottega di un cartolaio fiorentino*. Florencia: Olschki.
Maruyama, M. (1974): *Studies in the Intellectual History of Tokugawa*. Princeton, NJ, y Tokio: Princeton University Press.
Marx, K. y Engels, F. (1964): *The German Ideology*. Moscú: Progress [ed. cast.: *La ideología alemana*. Barcelona: Litina, 1988].
Massing, J.-M. (1990): *Du texte à l'image. la Calomnie d'Apelle et son iconographie*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg.
Mather, R. (1948): «Documents relating to Florentine painters and sculptors», *Art Bulletin* 30, pp. 20-65.
Matthew, L. C. (1998): «The painter's presence. Signatures in Venetian Renaissance pictures», *Art Bulletin* 80, pp. 616-648.
— (2003): «Where there open markets for pictures in Renaissance Venice?». En Fantoni, M. *et al*. (eds.), *The Art Market in Italy, 15th-17th Century*. Módena: F. C. Panini, pp. 253-261.
Matthews-Greco, S. y G. Zarri (2000): «Commitenza artistica feminile», *Quaderno storici* 104, pp. 283-295.
Mattingly, G. (1955): *Renaissance Diplomacy*. Londres: Penguin [ed. cast.: *La diplomacia del Renacimiento*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1970].
Medcalf, S. (1981): «On reading books from a half-alien culture». En S. Madcalf (ed.), *The Latter Middle Ages*. Londres: Holmes & Meyer, pp. 1-55.
Medin, A. y Frati, L. (eds.) (1890): *Lamenti storici* 3. Bolonia: Romagnoli.
Meiss, M. (1948): Reseña de Antal, *Florentine Painting and its Social Background, Art*

Bulletin 30, pp. 143-150.
— (1951): *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton, NJ: Princeton University Press [ed. cast.: *La pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*. Madrid: Alianza Editorial, 1988].
— (1963): «Masaccio and the Early Renaissance». En I. E. Rubin (ed.), *Renaissance and Mannerism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 123-143.
Menocal, M. R. (1987): *The Arabic Role in Medieval Literary History. A Forgotten Heritage*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
Michalski, T. (2008): «The local eye: formal and social distinctions in late quattrocento Napolitan tombs», *Art History* 31, pp. 484-504.
Michelacci, L. (2004): *Giovio in Parnasso*. Bolonia: Il Mulino.
Migiel, M. y Schiesari, J. (eds.) (1991): *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
Miguel Ángel (Buonarroti) (1963): *Carteggio*, G. Poggi (ed.), 5 vols. Florencia; trad. inglesa de E. H. Ramsden, *The Letters of Michelangelo*. Londres: Peter Owen.
Millon, H. (ed.) (1994): *Italian Renaissance Architecture from Brunelleschi to Michelangelo*. Londres: Thames & Hudson.
Mills, C. Wright (1959): *The Sociological Imagination*. Londres: Oxford University Press.
Milner, S. y S. Campbell (eds.) (2004): *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissanc City*. Cambridge: Cambridge University Press.
Mitchell, C. (1960): «Archaeology and romance in Renaissance Italy». En E. F. Jacob (ed.), *Italian Renaissance Studies*. Londres: Faber & Faber, pp. 455-483.
Molho, A. (1968): «Politics and the ruling class in Early Renaissance Florence», *Nuova Rivista Storica* 52, pp. 401-420.
— (1977): «The Brancacci Chapel: studies in its iconography and history», *JWCI* 40, pp. 50-85.
— (1998): «The Italian Renaissance made in the USA». En A. Molho y G. S. Woods (eds.), *Imagined Histories. American Historians Interpret the Past*, Princeton: Princeton University Press.
— (2008): «Hans Baron's crisis». En D. S. Peterson y D. E. Bornstein (eds.), *Florence and Beyond. Culture, Society and Politics in Renaissance Italy*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, pp. 61-90.
Molmenti, P. y Ludwig, C. (1903): *Vittore Carpaccio et la confrérie de St Ursule*. Florencia: R. Bemporad.
Mondolfo, R. (1954): «The Greek attitude to manual labor», *Past and Present* 6, pp. 1-5.
Montaigne, M. de (1992): *Journal de voyage en Italie*, F. Rigolot (ed.). París: PUF.
Monti, G. M. (ed.) (1920): *Un laudario umbra quattrocentista dei Bianchi*. Atánor, Città di Castello: Todi.
— (1927): *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia*, 2 vols. Venecia: La nuova Italia.
Morisani, O. (1953): «C. Landino», *Burlington Magazine* 95, pp. 267-270.

Morison, S. (1955): *Venice and the Arabesque*. Londres: Morison.
Morse, M. A. (2007): «Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian *casa*», *Renaissance Studies* 21, pp. 151-184.
Mortier, A. (1930): *Etudes italiennes*. París: Albert Messein.
Mosher, F. J. (1978): «The fourth catalogue of the Aldine Press», *La Bibliofilia* 80, pp. 229-235.
Motta, E. (1887): «Musici alla corte degli Sforza», *Archivio Storico Lombardo* 14, pp. 29-64, 278-340, 514-557.
— (1895): «L'universita dei pittori milanesi nel 1481», *Archivio Storico Lombardo* 22, pp. 408-433.
Motture, P. y M. O'Malley (2010): «Introduction» a *Re-Thinking Renaissance Objects. Design, Function and Meaning, Renaissance Studies* 24/1, pp. 1-8 (número especial).
Muir, E. (1981): *Civic Ritual in Renaissance Venice*. Princeton: Princeton University Press.
— (2002): «The idea of community in renaissance Italy», *Renaissance Quarterly* 55, pp. 1-18.
— (2008): «In some neighbours we trust: on the exclusion of women from the public Renaissance Italy». En D. S. Peterson y D. E. Bornstein (eds.), *Florence and Beyond. Culture, Society and Politics in Renaissance Italy*, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, pp. 271-289.
Müntz, E. (1888): *Les collections des Médicis au xve siècle*. París: Librairie de l'art.
Muraro, M. A. (1961): «The statues of the Venetian Arti and the mosaics of the Mascoli Chapel», *Art Bulletin* 43, pp. 263-274.
Murray, A. (1978): *Reason and Society in the Middle Ages*, Clarendon Press, Oxford.
Murray, P. (1966), «The Italian Renaissance architect», *Journal of the Royal Society of Arts* 144, pp. 589-607.
Musacchio, J. M. (1999): *The Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*. New Haven, CT: Yale University Press.
— (2008): *Art, Marriage and Family in the Florentine Renaissance Palace*. New Haven, CT: Yale University Press.
Nagel, A. (2000): *Michelangelo and the Reform of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
— y Wood, C. (2010): *Anachronic Renaissance*. Nueva York: Zone Books.
Najemy, J. M. (1993): *Between Friends. Discourses of Power and Desire in the Machiavelli-Vettori Letters of 1513-1515*. Princeton: Princeton University Press.
Nash, S. (2008): *Northern Renaissance Art*. Oxford: Oxford University Press.
Neher, G. y Shepherd, R. (2000): *Revaluing Renaissance Art*. Aldershot: Ashgate.
Nelson, J. K. y Zeckhauser, R. (eds.) (2008): *The Patron's Payoff. Conspicuous Commisions in Italian Renaissance Art*. Princeton: Princeton University Press.
Nelson, N. (1933): «Individualism as a criterion of the Renaissance», *Journal of English and Germanic Philology* 32, pp. 316-334.
Niccoli, O. (1979): *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini*. Turín: Einaudi.
— (1990): *Prophecy and People in Renaissance Italy*. Princeton, NJ: Princeton University

Press.
— (ed.) (1991): *Rinascimento al femminile*. Roma-Bari: Laterza.
— (2011): *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle imagini*. Roma: Laterza.
Nigro, S. (1985): *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione tra quattrocento e cinquecento*. Bari: Laterza.
Nochlin, L. (1971): «Why have there been no great women artists?» *ARTnews*, enero, pp. 22-39, 67-71.
Novelli, L. y Massaccesi, M. (1961): *Ex voto del santuario della Madonna del Monte di Cesena*. Santa Maria del Mone: Forli.
Nuovo, A. (2003): *Il comercio librario nell'Italia del Rinascimento*. Milán: F. Angeli.
Nutall, P. (2004): *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*. New Haven, CT: Yale University Press.
Oberhuber, K. (1984): «Raffaello e l'incisione». En F. Mancinelli y cols., *Raffaello in Vaticano*. Milán: Electa, pp. 333-342.
O'Kelly, B. (ed.) (1966): *The Renaissance Image of Man and the World*. Columbus: Ohio State University Press.
O'Malley, M. (2005): *The Bussiness of Art. Contracts and the Commisioning Process in Renaissance Italy*. New Haven, CT: Yale University Press.
— y Welch, E. (eds.) (2007): *The Material Renaissance*. Manchester: Manchester University Press.
Origo, I. (1957): *The Merchant of Prato*, 2.a ed. Londres: Jonathan Cape.
— (1963): *The World of San Bernardino*. Londres: Reprint Society.
Ortalli, G. (1979): *La pittura infamante nei secoli xiii-xvi*. Roma: Jouvence.
Ossola, C. (ed.) (1980): *La corte e il cortegiano*, vol. 1. Roma: Bulzoni.
Ostrow, S. F. (1996): *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*. Cambridge: Cambridge University Press.
Owens, J. A. (1995): «Was there a Renaissance in music?». En A. Brown (ed.), *Language and Images of Renaissance Italy*. Oxford: Clarendon Press, pp. 111-126.
Palisca, C. (1985): *Humanism in Renaissance Italian Musical Thought*. New Haven, CT: Yale University Press.
Palladio, A. (1570): *I Quattro Libri dell'Architettura*. Venecia: Domenico de Franceschi; ed. inglesa, 1738; reed. *The Four Books of Architecture*. Nueva York: Dover, 1965 [ed. cast.: *Los cuatro libros de arquitectura*. Madrid: Akal, 1988].
Palmieri, M. (1982): *La vita civile*. Florencia: Sansoni.
Palumbo Fossati Casa, I. (2004): «La casa veneziana». En G. Toscano y F. Valcanover (eds.), *Da Bellini a Veronese*. Venecia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, pp. 443-492.
— (2012): *Intérieurs venitiéns á la Renaissance*. París: Maule.
Panizza, L. (ed.) (2000): *Women in Italian Renaissance Culture and Society*. Oxford: European Humanities Research Center.
Panofsky, E. (1939): *Studies in Iconology*. Nueva York: Oxford University Press [ed. cast.:

Estudios sobre iconología. Madrid: Alianza Editorial, 1989].
— (1953): *Early Netherlandish Painting*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
— (1955): *Meanings in the Visual Arts*. Nueva York: Doubleday [ed. cast.: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1987].
— (1962): «Artist, scientist, genius». En W. K. Ferguson *et al.*, *The Renaissance*. Nueva York: Harper & Row.
— (1968): *Idea. A Concept in Art Theory*. Nueva York: Harper & Row [ed. cast.: *Idea*. Madrid: Cátedra, 1987].
— (1991): *Perspective as Symbolic Form*. Nueva York: Zone Books [ed. cast.: *La perspectiva como forma*. Barcelona: Tusquets, 1986].
Paoletti, J. T. y Radtke, G. M. (1997): *Art in Renaissance Italy*. Londres: Laurence King.
Park, K. (1985): *Doctors and Medicine in Early Renaissance Florence*. Princeton: Princeton University Press.
Partner, P. (1976): *Renaissance Rome 1500-59*. Berkeley: University of California Press.
— (1980): «Papal financial policy in the Renaissance and the Counter-Reformation», *Past and Present* 88, pp. 17-62.
— (1990): *The Pope's Men. The Papal Civil Service in the Renaissance*. Oxford: Clarendon Press.
Partridge, L. y Starn, R. (1980): *A Renaissance Likeness. Art and Culture in Raphael's Julius II*. Berkeley: University of California Press.
Pesenti, G. (1925): «Alessandra Scala: una figura della Rinascenza fiorentina», *Giornale Storico della Lettaratura Italiana* 85, pp. 241-267.
Petrucci, A. (ed.) (1978): «Per la storia dell'alfabetismo e della cultura scritta», *Quaderni Storici*, 38, pp. 437-450.
— (1983a): «Il libro manuscrito». En A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana 2: produzione e consumo*. Turín: Einaudi, pp. 499-524.
— (1983b): «Le biblioteche antiche». En A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana 2: produzione e consumo*. Turín: Einaudi, pp. 527-554.
— (1986): *La scrittura: ideologia e rappresentazione*. Turín: Einaudi.
Pevsner, N. (1940): *Academies of Art*. Cambridge: Cambridge University Press [ed. cast.: *Las academias de arte. Pasado y presente*. Madrid: Cátedra, 1982].
— (1942): «The term «architect» in the Middle Ages», *Speculum* 17, pp. 549-562.
Peyer, H. C. (1955): *Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien*. Zúrich: Europa.
Peyre, H. (1948): *Les générations littéraires*. París: Boivin.
Phillips-Court, K. (2011): *The Perfect Genre. Drama and Painting in Renaissance Italy*. Farnham: Ashgate.
Pignatti, T. (ed.) (1981): *Le scuole di Venezia*. Milán: Electa.
Pinder, W. (1926): *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Berlín: Frankfurter Verlags-Anstalt.
Pine, M. L. (1986): *Pietro Pomponazzi, Radical Philosopher of the Renaissance*. Padua: Antenore.

Pino, P. (1548): *Dialogo di pittura*. Venecia. Edición de E. Camesasca, Milán, 1954.
Quadflieg, A. (ed.) (1981): *Filaretes ospedale maggiore in Mailand: zur Rezeption islamischen Hospitalwesens in der italienischen Frührenaissance*. Colonia: Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts.
Quondam, A. (1977): «Mercanzia d'honore, mercanzia d'utile: produzioni libraria e lavoro intelletuale a Venezia nel '500». En A. Petrucci (ed.), *Libri editori e pubblico nell'Europa moderna*. Bari: Laterza, pp. 53-104.
— (ed.) (1978): *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza, 1545-1622*. Roma: Bulzoni.
— (1983): «La letteratura in tipografia». En A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana 2: produzione e consumo*. Turín: Einaudi, pp. 555-686.
Raby, J. (1982): *Venice, Dürer and the Oriental Mode*. Londres: Islamic Art.
Radcliffe, A. y Penny, N. (2004): *Art of the Renaissance Bronze, 1500-1650*. Londres: Philip Wilson.
Ramsden, H. (1974): *The 1898 Movement in Spain*. Manchester: Mancherster University Press.
Randolph, A. (2002): *Engaging Symbols. Gender, Politics and Public Art in Fifteenth Century Florence*. New Haven, CT: Yale University Press.
— (2004): «Gendering the period eye: *deschi di parto* and Renaissance visual culture», *Art History* 27, pp. 538-562.
Rashdall, H. (1936): *The Universities of Europe in the Middle Ages*: Oxford: Oxford University Press.
Regan, L. K. (2005): «Ariosto's threshold patron: Isabella d'Este in the Orlando Furioso», *Modern Language Notes* 20, pp. 50-69.
Reiss, S. E. y Wilkins, D. G. (eds.) (2001): *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in renaissance Italy*. Kirksville, MO: Truman State University Press.
Renouard, Y. (1950): «L'artiste ou le client?», *Annales ESC* 5, pp. 361-365.
Reti, L. (1968): «The two unpublished manuscripts of Leonardo», *Burlington Magazine* 110, pp. 10-22.
Ricci, C. (1924): *Il templo malatestiano*. Milán y Roma: Bestetti & Tumminelli.
Rice, E. (1985): *St Jerome in the Renaissance*. Baltimore y Londres: John Hopkins.
Richardson, B. (1994): *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*. Cambridge: Cambridge University Press.
— (1999): *Printing, Writers and Reading in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
— (2009): *Manuscript Culture in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
Richardson, C. M. (ed.) (2007): *Locating Renaissance Art*. New Haven, CT: Yale University Press.
— (2009): *Reclaiming Rome. Cardinals in the Fifteenth Century*, Leiden: E. J. Brill, Leiden.
Ringbom, S. (1965): *From Icon to Narrativ*. Abo: Abo Akademi.
Roberts, A. (2008): *Dominican Women and Renaissance Art. The Convent of San Domenico*

of Pisa. Farnham: Ashgate.
Robertson, C. (1982): «Annibal Caro as iconographer», *JWCI* 45, pp. 160-175.
— (1992): «*Il gran cardinale*». *Alesandro Farnese, Patron of the Arts*. New Haven, CT: Yale University Press.
Robin, D. (1991): *Filelfo in Milan*. Princeton: Princeton University Press.
Rochon, A. (1963): *La jeunesse de Laurent de Médicis*. Clermont-Ferrand: Université du Paris.
— (ed.) (1972): *Formes et significations de la beffa dans la littérature italienne de la Renaissance*. París: Université de la Sorbonne Nouvelle.
— (ed.) (1973): *Les écrivains et le pourvoir en Italie à l'époque de la Renaissance* 1, París: Université de la Sorbonne Nouvelle.
— (ed.) (1982): *Le pouvoir et la plume: incitation, controle et répression dans l'Italie du 16e siècle*. París: Université de la Sorbonne Nouvelle.
Roeck, B. (1997): *Der junge Aby Warburg*. Múnich: Beck.
Rogers, M. (2000): *Fashioning Identities in the Renaissance Art*. Aldershot: Ashgate.
Romano, R. (1971): *Tra due crisi: l'Italia del Rinascimiento*. Turín: Einaudi.
Roover, R. de (1941): «A Florentine firm of cloth manufactures», *Speculum*, 16, pp. 3-30.
— (1963): *The Rise and Decline of the Medici Bank*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Rosand, D. (1982): *Paintings in Cinquecento Venice. Titian, Veronese, Tintoretto*. Cambridge: Cambridge University Press.
Roscoe, W. (1795): *The Life of Lorenzo de'Medici*. Londres.
Rose, P. L. (1975): *The Italian Renaissance of Mathematics*. Ginebra: Droz.
Rossi, S. (1980): *Dalle botteghe alle accademie: realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal xiv al xvi secolo*. Milán: Feltrinelli.
Rostow, W. W. (1960): *The Stages of Economic Growth*. Cambridge: Cambridge University Press.
Rotunda, D. P. (1942): *Motif-Indez of the Italian Novella in Prose*. Bloomington: Indiana University Press.
Rowe, J. G. y Stockdale, W. H. (eds.) (1971): *Florilegium historiale*. Toronto: University Of Toronto Press.
Rowland, I. (1998): *The Culture of the High Renaissance: Ancients and Moderns in Sixteenth Century Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
— (2005): *From Heaven to Arcadia. The Sacred and the Profane in the Renaissance*. Nueva York: New York Review of Books.
Rubin, I. E. (1963): *The Renaissance and the Mannerism*. Princeton: Princeton University press.
Rubin, P. L. (1995): *Giorgio Vasari. Art and History*. New Haven, CT: Yale University press.
— (2007): *Images and Identity in Fifteenth Century Florence*. New Haven, CT: Yale University Press.
Rubinstein, N. (ed.) (1968): *Florentine Studies*. Londres: Faber.

— (1971): «Notes on the word stato in Florence befare Machiavelli». En J. G. Rowe y W. H. Stockdale (eds.), *Florilegium historiale*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 314-321.
— (1997): *The Government of Florence under the Medici*. Londres: Clarendon Press.
Rucellai, B. (1960): *Il Zibaldone*. Londres: Warburg Institute.
Ruda, J. (1993): *Fra Filippo Lippi*. Londres: Phaidon Press.
Rupprecht, B. (1966): «Villa: Geschichte eines Ideals». En *Probleme der Kunstwissenschaft* 2. Berlín: De Gruyter, pp. 210-250.
Rusconi, R. (1981): «Predicatori e predicazione (secoli IX-XVIII)», *Storia d'Italia, Annali* 4. Turín: Einaudi, pp. 951-1053.
— (1984): «Del palpito alla confessione. Modelli di comportamento religioso». En P. Prodi y P. Johanek (eds.), *Strutture ecclesiastiche in Italia e in Germania prima della Riforma*. Bolonia: Il Mulino, pp. 259-315.
Ryder, A. F. (1976a): *The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous*. Oxford: Clarendon Press.
— (1976b): «Antonio Beccadelli». En C. H. Clough (ed.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance*, cap. 7. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
Saalman, H. (1958): «Filippo Brunelleschi», *Art Bulletin* 40, pp. 113-137.
— (1959): «Antonio Filarete», *Art Bulletin* 41, pp. 89-106.
Sabbadini, R. (1916): «Come il Panormita diventò poeta aulico», *Archivio Srotico Lombardo*, 43, pp. 5-28.
Salomon, X. F. (2003): «Cardinal Pietro Barbo's collection and its inventory», *Journal of the History of Collections* 15, pp. 1-18.
Sannazaro, J. (1504): *L'Arcadia*. Venecia.
Santangelo, G. (ed.) (1954): *Le epistole de imitatione di G, F, Pico e di P, Bembo*. Florencia: Olschki.
Santillana, G. de (1966): «Paolo Toscanelli and his friends». En B. O'Kelly (ed.), *The Renaissance Image of Man and the World*. Columbus: Ohio State University Press, pp. 105-128.
Santoro, C. (1948): *Gli uffici del dominio sforzesco, 1450-1500*. Milán: Fondazione Treccani.
Sardella, P. (1948): *Nouvelles et spéculations à Venise*. París: Colin.
Savonarola, G. (1952): *Prediche e scritti*. Florencia: Olschki.
Saxl, F. (1934): *La fede astrologica di Agostino Chigi*. Roma: Reale accademia d'Italia.
— (1957): *Lectures*. Londres: Warburg Institute [ed. cast.: *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial, 1989].
Schaffran, E. (1960): «Der Inquisionsprozesse gegen Paolo Veronese», *Archiv für Kulturgeschichte* 42, pp. 17-93.
Schiaparelli, A. (1908): *La casa fiorentina e I suoi arredi nei ecoli xiv e xv*. Florencia: Sansoni.
Schmarsow, A. (1921): *Gotik in der Renaissance*. Stuttgart: F. Enke.
Schmitt, C. (1975): «Philosophy and science in sixteenth-century-universities». En J. E.

Murdoch y E. D. Sylla (eds.), *The Cultural Context of Medieval learning*. Dordrecht: D. Reidel.
— (ed.) (1988): *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
Schofield, R. (1992): «Avoinding Rome: an introduction to Lombard sculptors and the Antique», *Arte Lombarda* 100, pp. 29-44.
Scholderer, V. (1949): *Printers and Readers in the Italy of the Fifiteenth Century*. Londres: Cumberlege.
Schubring, P. (1915): *Cassone*. Leipzig: Hierseman.
Schulz, A. M. (1977): *The Sculpture of Bernardino Rossellino and his Workshop*. Princeton: Princeton University Press.
Schutte, A. J. (1980): «Printing, piety and the people in Italy: the first thirty years», *Archiv für Reformationsgeschichte* 71, pp. 5-20.
Segarizzi, A. (ed.) (1916): *Relazioni degli ambasciatori veneti* 3. Bari: Laterza.
Seigel, J. (1966): «Civic humanism or Ciceronian rhetoric?», *Past and Present* 34, pp. 3-48.
Senatore, F. (1998): *Uno mundo de carta: forme e strutture della diplomazia* sforzesca. Nápoles: Liguori.
Serafino dell'Aquila (1505): *Opere*. Venecia.
Sereni, E. (1961): *Storia del paesaggio agrario italiano*. Bari: Laterza.
— (1973): «Agricultura e mondo rurale», *Storia d'ltalia* 1. Turín: Einaudi, pp. 136-252.
Serra Desfilis, A. (2008): «Classical language and imperial idea in the Early Renaissance. The artistic patronage of Alfonso V the Magnanimous». En N. Harris y C. Lévai (eds.), *Europe and its Empires*. Pisa: PLUS-Pisa University Press.
Settis, S. (1978): *La tempestà interpretata*. Turín: Einaudi [ed. cast.: *La Tempestad interpretada*. Madrid: Akal, 1990].
— (1981): «Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento», *Storia d'Italia, Annali* 4. Turín: Einaudi, pp. 764-791.
— (ed.) (1984-1985): *Memoria dell'antica nell'arte italiana*, 2 vols. Turín: Einaudi.
— (1990): *Giorgione's Tempest. Interpreting the Hidden Subject*. Cambridge: Polity.
— (1994): «The Iconography of Italian Art, 1100-1500». En P. Burke (ed.), *History of Italian Art*, 2 vols. Cambridge: Polity, vol. 2, pp. 119-259. Ed. original italiana, *Storia dell'arte italiana*, Turín, 1979.
Seymour, C. (1966): *Sculpture in Italy, 1400-1500*. Harmondsworth: Penguin.
— (1974): *Michelangelo's David. A Search for Identity*. Nueva York: W. W. Norton.
Seznec, J. (1953): *The Survival of the Pagan Gods*. Nueva York: Pantheon Books [ed. cast.: *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1987].
Shaftesbury, Lord (1914): *Second Characters, or, The Language of Forms*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
Sheard, W. S. y Paoletti, J. T. (eds.) (1978): *Collaboration in Italian Renaissance Art*. New Haven, CT: Yale University Press.
Shearman, J. (1965): *Andrea del Sarto*, 2 vols. New Haven, CT: Yale University Press.

— (1967): *Mannerism*. Harmondsworth: Penguin [ed. cast.: *Manierismo*. Madrid: Xarait, 1984].
— (1971): «The Vatican Stanze: functions and decorations», *Proceedings of the British Academy* 57, pp. 369-424.
— (1975a): «The Florentine Entrata of Leo X, 1515», *JWCI* 38, pp. 136-144.
— (1975b): «The collections of the younger branch of the Medici», *Burlington Magazine* 117, pp. 12-27.
— (1992): *Only Connect. Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. Princeton: Princeton University Press.
— (1995): «Il mecenatismo di Giulio II e Leone X». En A. Esch y C. L. Frommel, *Arte, committenza ed economía a Roma nelle corti del Rinascimento, 1420-1530*. Turín: Einaudi, pp. 213-242.
Sheldon, C. D. (1958): *The Rise of the Merchant Class in Tokugawa Japan*. Nueva York: Association for Asian Studies.
Shepherd, R. (2007): «Republican anxiety and courtly confidence: the politics of magnificence and fifteenth century Italian architecture». En M. O'Malley y E. Welch (eds.), *The Material Renaissance*. Manchester: Manchester University Press, pp. 47-70.
Simeoni, L. (1903): «Una vendetta signorile nel '400», *Nuovo Archivio Veneto* 5, pp. 252-258.
Simons, P. (1988): «Women in frames», *History Workshop* 25, pp. 4-30.
Singleton, C. (ed.) (1936): *Canti carnascialeschi*. Bari: Laterza.
Siraisi, N. (1987): *Avicenna in Renaissance Italy*. Princeton: Princeton University Press.
— (1997): *The Clock and the Mirror. Girolamo Cardano and Renaissance Medicine*. Princeton: Princeton University Press.
Skinner, Q. (1978): *Foundations of Modern Political Thought*, 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
— (1995): «The vocabulary of Renaissance republicanism: a cultural *longue durée?*». En A. Brown, *Language and Images of Renaissance Italy*. Oxford: Clarendon Press, pp. 87-110.
Smith, C. (1992): *Architecture in the Culture of Early Humanism*. Nueva York: Oxford University Press.
Smith, W. (1975): «On the Original Location of the *Primavera*», *Art Bulletin* 57, pp. 31-40.
Smyth, C. H. (1962): *Mannierism and Maniera*, Locust Valley, NY: J. J. Agustin.
Snow-Smith, J. (1993): *The Primavera of Sandro Botticelli. A Neoplatonic Interpretation*. Nueva York: Peter Lang.
Solum, S. (2008): «The problem of female patronage in fifteenth century Florence», *Art Bulletin* 90, pp. 76-100.
Soria, A. (1956): *Los humanistas de la corte le Alfonso el Magnánimo*. Granada: Universidad de Granada.
Sorrentino, A. (1935): *La letteratura italiana el il Sant'Ufficio*. Nápoles: Francesco Perrella.
Spencer, J. R. (1957): «*Ut rhetorica pictura*», *JWCI* 20, pp. 26-44.
Starn, R. (2007): «A postmodern Renaissance?», *Renaissance Quarterly* 60, pp. 1-24.
Steinberg, R. M. (1977): *Fra Girolamo Savonarola, Florentine Art and Renaissance*

Historiography. Athens: Ohio University Press.
Steinmann, E. (1905): *Die Sixtinische Kapelle*, 2 vols. Múnich: F. Bruckmann.
Stephens, J. N. (1983): *The Fall of the Florentine Republic, 1512-1530*. Oxford: Clarendon Press.
Sterling, C. (1959): *Still Life Painting*. París: Pierre Tisné.
Stone, L. (1971): «Prosopography», *Daedulus*, invierno, pp. 46-73.
Straeten, E. van der (ed.) (1969): *La musique aux Pays Bas, vol. 6. Les musiciens néerlandais en Italie*. Nueva York: Dover. Ed. 1882, Bruselas.
Strocchia, S. (1999): «Learning the virtues. Convent schools and female culture in Renaissance Florenc». En B. J. Wgitehead (ed.), *Women's Education in Early Modern Europe*. Nueva York: Garland, pp. 3-46.
Strozzi, Sandra Mancinghi (1877): *Lettere di una gentildonna fiorentina del seco-lo* XV *al figliuoli esuli*, C. Guasti (ed.). Florencia: Sansoni Editore.
Summers, D. (1981): *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton: Princeton University Press.
Syson, L. y Thornton, D. (2001): *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*. Londres: British Museum.
Tacchi-Venturi, P. (1910): *Storia della compagnia di Gesù in Italia*, 1. Roma: Segati.
Tafuri, M. (1989): *Venice and the Renaissance*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Tagliaferro, G. y Aikema, B. (2009): *Le botteghe di Tizizano*. Florencia: Alinare.
Talvacchia, B. (1999): *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*. Princeton: Princeton University Press.
— (2005): «Raphael's workshop and the development of managerial style». En M. Hall (ed.), *The Cambridge Companion to Raphael*. Cambridge: Cambridge University Press.
Tavernor, R. (1990): *Palladio and Palladianism*. Londres: Thames & Hudson.
— (1999): *On Alberti and the Art of Building*. New Haven, CT: Yale University Press.
Tenenti, A. (1957): «Luc'Antonio Giunti il giovane, stampatore e mercante». En *Studi in onore di Armando Sapori*. Milán: Cisalpino, pp. 1023-1060.
— (1959): *Naufrages, corsaires et assurances maritimes à Venise, 1592-1609*. París: SEVPEN.
Testa, F. (1999): *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte*. Bolonia: Minerva.
Thieme, U. y Becker, F. (1907-1950): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 37 vols. Leipzig: Seemann.
Thomas, A. (1995): *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
— (2006): «The workshop as the space of collaborative artistic production». En R. J. Crum y J. T. Paoletti (eds.), *Renaissance Florence. A Social History*. Cambridge: Cambridge University Press.
Thomas, K. V. (1971): *Religion and the Decline of Magic*. Londres: Weidenfeld & Nicholson.
Thorndike, L. (1930-1958): *History of Magic and Experimental Science*, 8 vols. Nueva York: MacMillan.

Thornton, D. (1998): *The Scholar in his Study*. New Haven, CT: Yale University Press.
Thornton, P. (1991): *The Italian Renaissance Interior, 1400-1600*. Londres: Weidenfeld & Nicholson.
Tietze, H. (1939): «Master and workshop in the Venetian Renaissance», *Parnassus* 11, pp. 34-45.
Tietze-Conrat, E. (1934): «Marietta, fille du Tintoret», *Gazette des Beaux Arts* 76, pp. 258-262.
Tillyard, E. M. (1943): *The Elizabethean World Picture*. Londres: Chatto & Windus.
Tinagli, P. (1997): *Women in Italian Renaissance Art. Gender, Representation, Identity.* Manchester: Manchester University Press.
Tinctoris, J. de (1961): *De arte contrapuncti (1477);* ed. inglesa en *Musicological Studies and Documents* 5, Roma.
Tirosh-Rothschild, H. (1990): «Jewish culture in Renaissance Italy», *Italia* 9, pp. 63-96.
Tolnay, C. (1943-1960): *Michelangelo,* 5 vols. Princeton: Princeton University Press.
Tomlinson, G. (1993): *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*. Chicago: Chicago University Press.
Toscano, B. (1994): «The history of art and the forms of the religions life». En P. Burke (ed.), *History of Italian Art*, 2 vols. Cambridge, Mass.: Polity, vol. 2, pp. 260-325.
Toynbee, A. (1954): *A Study of History*, vol. 9. *Contacts between Civilisations in Time*. Oxford: Oxford University Press [ed. cast.: *Estudio de la historia*. Madrid: Alianza Editorial, 1992].
Trachtenberg, M. (1997): *Dominion of the Eye. Urbanism, Art and Power in Early Modern Florence*. Cambridge: Cambridge University Press.
Trexler, R. (1972): «Florentine religious experience: the sacred image», *Studies in the Renaissance* 19, pp. 7-41.
— (1973): «Charity and the defence of urban elites in the Italian communes». En F. C. Jaher (ed.), *The Rich, the Well-born and the Powerfull*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 64-105.
— (1980): *Public Life in Renaissance Florence*. Nueva York: Academic Press.
Trinkaus, C. (1970): *In Our Image and Likeness*, 2 vols. Londres: Constable.
Trovato, P. (1991): *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriale dei testi letterari italiani, 1470-1570*. Bolonia: Il Mulino.
Turner, A. R. (1966): *The Vision of Landscape in Renaissance Italy.* Princeton: Princeton University Press.
Urquizar Herrera, A. (2007): *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons.
Usmiani, M. A. (1957): «Marko Marulic», *Harvard Slavic Studies* 3, pp. 1-48.
Valeriano, G. P. (1999): *Piero Valeriano on the Ill Fortuni of Learned Men*. Ann Arbor: University of Michigan Press; ed. original, *De litteratorum infelicitate,* Venecia, 1620.
Varchi, B. (1549): *Due lezioni,* Florencia.
Vasari, G. (1923): *Der Literarische Nachlass*, 2 vols. Múnich: Müller.

— (1966-1987): *Vite*, P. Barocchi y R. Bettarini (eds.), 6 vols. Florencia: Sansoni; ed. inglesa, *Lives of the Most Eminent Pianters, Sculptors and Architects*. Londres: MacMillan, 1912-1915 [ed. cast.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2011].
Venezian, S. (1921): *Olimpo da Sassoferrato*. Bolonia: Guerralda.
Veen, H. T. van (2006): *Cosimo I de' Medici and his Self-Representation in Florentine Art and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
Ventura, A. (1964): *Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e '500*. Bari: Laterza.
Verde, A. (1973): *Lo studio fiorentino*, 3 vols. Florencia: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.
Verdon, T. y Henderson, J. (eds.) (1990): *Christianity and the Renaissance. Image and Religions Imaginations in the Quattrocento*. Siracusa, NY: Syracuse University Press.
Vespasiano da Bisticci (1926): *Lives of Illustrious Men of the 15th Century* [*Vite di uomini illustri*]. Londres: Routledge.
Vicentino, N. (1555): *L'antica música*. Venecia.
Vida, M. G. (1976): *De arte poética*. Nueva York: Columbia University Press. Ed. original, 1527.
Voltaire (1963): *Essai sur les moeurs*, R. Pomeau (ed.), 2 vols. París: Garnier, París.
Wackernagel, M. (1981): *The World of the Florentine Renaissance Artist*. Princeton: Princeton University Press.
Waley, D. (1978): *The Italian City-Republics*, 2.ª ed. Londres: Longman.
Walker, D. P. (1958): *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. Londres: Warburg Institute.
Wallace, W. E. (1987): «Michelangelo's assistants in the Sistine Chapel», *Gazette des Beaux-arts* 110, pp. 203-216.
— (1994): *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*. Cambridge: Cambridge University Press.
Walser, E. (1932): *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance*. Basilea: Schwabe.
Warburg, A. (1999): *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Ángeles: Getty Center [ed. cast.: *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005].
Warkentin, G. y Podruchny, C. (eds.) (2001): *Decentring the Renaissance. Canada and Europe in Multidisciplinary Perspective, 1500-1700*. Toronto: Toronto University Press.
Warnke, M. (1993): *The Court Artist*. Cambridge: Cambridge University Press.
Warren, J. (2006): «Bronzes». En M. Ajmar-Wollheim y F. Dennis (eds.), *At Home in Renaissance Italy*. Londres: V&A.
Weber, M. (1968): *Economy and Society*. Nueva York: Bedminster Press.
Weinberg, B. (1961): *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. Chicago: University of Chicago Press.
Weinstein, D. (1968): «The myth of Florence». En N. Rubinstein (ed.), *Florentine Studies*, pp.

15-44. Londres: Faber.
— (1970): *Savonarola and Florence*. Princeton: Princeton University Press.
— (2011): *Savonarola. The Rise and Fall of a Renaissance Prophet*. New Haven, CT: Yale University Press.
Weise, G. (1950): «Maniera und Pellegrino», *Romanistiches Jahrbuch* 3, pp. 321-403.
— (1961-1965): *L'ideale eroico del Rinascimento,* 2 vols. Nápoles: Edizionie scientifiche italiane.
Weisinger, H. (1950): «The English origins of the sociological interpretation of the Renaissance», *Journal of the History of Ideas* 11, pp. 321-338.
Weiss, R. (1969): *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*. Oxford: Blackwell.
Weissmann, R. (1982): *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*. Nueva York: Academic Press.
— (1985): «Reconstructing Renaissance Sociology». En R. Trexler (ed.), *Persons in Groups*. Nueva York: Binghamton, pp. 39-46.
— (1987): «Taking patronage seriously: Mediterranean values and Renaissance society». En F. W. Kent y P. Simons, *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press, pp. 25-45.
Welch, E. S. (1989): «The process of Sforza patronage», *Renaissance Studies* 3, pp. 370-386.
— (1995): *Art and Authority in Renaissance Milan*. New Haven, CT: Yale University Press.
— (1997): *Art and Societry in Italy 1350-1500*. Oxford: Oxford University Press.
— (2000): «Women as patrons and clients in the courts of quattrocento Italy». En L. Panizza (ed.), *Women in Italian Renaissance Culture and Society*. Oxford: European Humanities Research Centre, pp. 18-34.
— (2005): *Shopping in the Renaissance. Consumer Culture in Italy, 1300-1550*. New Haven, CT: Yale University Press [ed. cast.: *De compras en el Renacimiento: cultura del consumo en Italia, 1300-1550*. Valencia: Universidad de Valencia, 2009].
Wellek, R. (1963): *Concepts of Criticism*. New Haven, CT: Yale University Press.
Wendorff, R. (1980): *Zeit und Kultur,* 2.a ed. Opladen: Wetsdeutscher Verlag.
Westfall, C. W. (1974): *In His Most Perfect Paradise. Alberti, Nicholas V and the Invention of Conscious Urban Planning in Rome, 1447-55*. University Park: Pennsylvania State University Press.
Wilde, J. (1944): «The Hall of the Great Council of Florence». En C. Gilbert (ed.), *Renaissance Art*. Nueva York: Harper & Row, 1970, pp. 92-132.
Williams, R. (1958): *Culture and Society, 1780-1950*. Londres: Chatto & Windus.
— (1965): *The Long Revolution,* 2.a ed. Harmondsworth: Penguin.
— (1976): *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Londres: Croom Helm.
— (1977): *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press [ed. cast.: *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980].
Williamson, G. C. (ed. y trad.) (1903): *The Anonimo. Notes on Pictures and Works of Art in Italy*. Londres: Bell.
Wilson, N. G. (1992): *From Byzantium to Italy. Greek Studies in the Italian Renaissance*.

Londres: Duckworth.
Winckelmann, J. J. (1881): *Geschichte der Kunst des Altertums*. Londres: Low [ed. cast.: *Historia del arte en la Antigüedad*. Madrid: Aguilar, 1989].
Wind, E. (1948): *Bellini's Feast of the Gods*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
— (1969): *Giorgione's Tempestà*. Oxford: Clarendon Press.
— (1980): *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Londres. Oxford: Oxford University Press.
Wisch, B. y Ahl, D. C. (eds.) (2000): *Confraternities and the Visual Arts in renaissance Italy. Ritual, Spectacle, Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
Witt, R. G. (1983): *Hercules at the Cross-Roads. The Life, Work and Thought of Coluccio Salatati*. Durham, NC: Duke University Press.
—, Najemy, J. M., Kallendorf, C. y Gundersheimer, W. (1996): «Hans Baron's Renaissance humanism», *American Historical Review* 101, pp. 107-144.
— (2000): *In the Footsteps of the Ancients. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*. Leiden: E. J. Brill.
Wittkower, R. (1961): «Individualism in art and artists», *Journal of History of Ideas* 22, pp. 291- 302.
— (1962): *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 3ª ed. Londres: Alec Tiranti [ed. cast.: *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979].
— y Wittkower, M. (1963): *Born under Saturn*. Londres: Weidenfeld y Nicholson [ed. cast.: *Nacido bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra, 1988].
Wohl, H. (1999): *The Aesthetics of Italian Renaissance Art. A Reconsideration of Style*. Cambridge: Cambridge University Press.
Wölffhin, H. (1950): *Principles of Art History* [1915]. Nueva York: Dover [ed. cast.: *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1983].
— (1952): *Classic Art* [1898]. Londres: Phaidon Press [ed. cast.: *El arte clásico* Madrid: Alianza Editorial, 1985].
— (1964): *Renaissance and Baroque* [1888]. Londres: Cornell University Press [ed. cast.: *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986].
Woods-Marsden, J. (1988): *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*. Princeton: Princeton University Press.
— (1998): *Renaissance Self-Portraiter*. New Haven, CT: Yale University Press.
— (1994): *Toward a History of Art Patronage in the Renaissance. The Case of Pietro Aretino*. Durham, NC: Duke University Press.
Woolf, S. (1968): «Venice and the terraferma». En B. Pallan (ed.), *Crisis and Change in the Venetian Economy*. Londres: Methuen, pp. 175-203.
Woolfson, J. (ed.) (2004): *Palgrave Advances in Renaissance Historiography*. Basingstoke: MacMillan.
Wright, A. (2003): «Between the patron and the market: production strategies in the Pollaiuolo workshop». En M. Fantoni *et al*. (eds.), *The Art Market in Italy, 15th-17th Century*. Módena: F. Panini, pp. 225-236.
Wyrobisz, A. (1965): «L'attivitá edilizia a Venezia», *Studi veneziani* 7, pp. 307-343.

Yates, F. (1964): *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Londres: Routledge & Kegan Paul [ed. cast.: *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel, 1983].
Zancan, M. (1983): «La donna e il cerchio nel *Cortegiano*». En Zancan (ed.), *Nel cerchio della luna*. Venecia: Marsilio, pp. 13-56.
Zanetti, D. (1964): *Problemi alimentari di una economia preindustriale. Cereali a Pavia dal 1338 al 1700*. Turín: Boringhieri.
Zanrè, D. (2004): *Cultural Non-Conformity in Early Modern Florence*. Aldershot: Ashgate.
Zappella, G. (1988): *Il ritratto nel libro italiano del '500*, 2 vols. Milán: Bibliografica.
Zarlino, G. (2011): trad. inglesa *The Art of Counterpoint*. Nueva York: W. W. Norton. Ed. original, *Institutioni harmoniche*, Venecia, 1558.
Zarri, G. (1984): «Aspetti dello sviluppo degli Ordini religiosi». En P. Prodi y P. Johanek (eds.), *Strutture ecclesiastiche in Italia e in Germania prima della Riforma*. Bolonia: Il Mulino, pp. 207-257.
— (1990): *Le sante vive. Profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*. Turín: Rosenberg & Sellier.
Zeidberg, D. y Superbi, F. (1998): *Aldus Manutius and Renaissance Culture*. Florencia: Olschki.
Zhiri, O. (1991): *L'Afrique au miroir de l'Europe. Fortunes de Jean Léon L'Africain à la Renaissance*. Ginebra: Droz.
Zilsel, E. (1926): *Die Entstehung des Geniebegriffes*. Tubinga: Mohr.
Zimmermann, T. C. P. (1976): «Paulo Giovio and the evolution of Renaissance art criticism». En C. H. Clough (ed.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, pp. 406-424.
— (1995): *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*. Princeton: Princeton University Press.

Título original: *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*.
Esta edición se publica por acuerdo con Polity Press Ltd., Cambridge
Esta tercera edición revisada y ampliada fue publicada en inglés en 2014

Edición en formato digital: abril de 2015

© Peter Burke, 1986, 1999, 2014
© de la traducción: Antonio Feros Carrasco y Sandra Chaparro Martínez, 2015
© de esta edición: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1993, 2001, 2015
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
alianzaeditorial@anaya.es

ISBN ebook: 978-84-9104-004-0

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión, su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

Conversión a formato digital: calmagráfica

www.alianzaeditorial.es

3417175

En este brillante y elogiado trabajo, Peter Burke presenta una historia social y cultural del Renacimiento italiano. Polemiza sobre las instituciones sociales y políticas que existían en Italia durante los siglos XV y XVI y analiza los modos de pensar y de mirar que caracterizan a este periodo de una creatividad artística extraordinaria. Con un enfoque sociológico, Peter Burke se interesa no solo por las obras de Miguel Ángel, Rafael o Leonardo da Vinci sino también por el fundamento social, la manera de agruparse y las formas de subsistencia de esta «elite cultural». En esta edición, completamente revisada, se ofrece una nueva Introducción que se centra en lo que Burke llama el «giro doméstico», hacia la vida material y privada, en los estudios sobre el Renacimiento y en la relación del Renacimiento con otras modas globales. Este trabajo es una contribución fundamental para el entendimiento del Renacimiento italiano y para la comprensión de las complejas relaciones entre la cultura y la sociedad.

ALIANZA FORMA

ISBN 978-84-9104-003-3

9 788491 040033